

CAPITOLUL I

OBICEIUL SAU TRADIȚIA POPULARĂ

În cadrul societății au existat întotdeauna o serie de reguli de comportament, care au avut ca scop stabilirea unor limite în ceea ce privește conduita umană. Aceste reguli de conduită, creație a societății, au fost impuse membrilor acesteia, pentru o mai bună conviețuire, sub formă de norme sociale.

Dintre toate normele sociale, obiceiul sau tradiția populară se identifică cel mai bine cu noțiunea de normă socială, datorită trăsăturilor sale inconfundabile, reprezintă creația societății, născută din dorințele și aspirațiile fiecărui popor, din durerile, necazurile și trăirile lui, din lupta dusă pentru supraviețuire, din înfrângerile și victoriile avute.

Obiceiul se poate caracteriza ca fiind o regulă de conduită care a luat naștere în cadrul unei societăți și are la bază o repetare voluntară din partea oamenilor. Interesul oamenilor s-a îndreptat în ultimii ani spre obiceiurile folclorice. Fenomenul acesta se datorează încărcăturii valorice pe care le au obiceiurile, precum și interesului omului pentru ele.

Obiceiurile sunt, fără îndoială, pitorești manifestări folclorice, mari spectacole. Ele cuprind semnificații profunde asupra omului și relațiilor lui cu natura, cu lumea înconjurătoare.

Astfel obiceiurile prezintă viața socială, diverse aspecte ale rânduiei ei, ele dezvăluie toate calitățile și defectele unei națiuni datorită caracterului sau conservator și datorită posibilităților de adaptare la diferite vitregii ale vremii.

În cultura românească obiceiurile, în totalitatea lor, cele pe care folcloriștii le-au numit calendaristice sau de peste an, împreună cu cele ale vieții de familie formează un sistem interrelațional, un sistem corelat cu viața omului. Sistemul este corelat la normele care organizează această viață, la regulile de conviețuire socială, la regulile după care omul își

organizează, prin muncă, raporturile lui cu natura. Acest sistem de reguli asigură buna rânduire a societății.

Obiceiurile formează un mecanism activ al vieții sociale, un mecanism creator și păstrător de ordine, un mecanism creator de cultură. Prin aceasta, ele se deosebesc de celelalte categorii ale folclorului: de basme, de cântecele epice și chiar de cele lirice care vorbesc mai mult despre situațiile în care se găsește omul, despre anumite întâmplări ale vieții sociale, relatează ca texte în sensul propriu al cuvântului, pe când obiceiurile ne apar ca acte ale mecanismului social.

Dar în raport cu normele și regulile care organizează relațiile omului cu natura și relațiile interumane, intersociale, obiceiurile sunt acte de comunicare cu limbaj propriu, un limbaj activ în care, pe lângă cantitatea de informație comunicată, cantitatea de acțiune este mult mai mare decât în orice act de limbaj verbal. Ca acte de comunicare tradiționale ele au un limbaj complex pentru ca la realizarea fiecărui obicei contribuie, de fapt mai multe modalități de expresie.

Exprimarea verbală se îmbină cu cea muzicală și coregrafică, cu cea gestică și cu cea mimică. Ele se îmbină creind raporturi ierarhice între limbaje, nu numai în ansamblul obiceiului, ci și în diferite secvențe, în diferitele lui momente. Se îmbină pentru că obiceiurile implică acte rituale și ceremonii, acte juridice și economice, valori morale și exprimări estetice, vechi mituri și cunoștințe dobândite din experiența oamenilor sau integrate din lexicul cultural eterogen în succesiunea culturală a diferitelor epoci prin care obiceiul a trecut. Sunt mărci plasate între secvențele succesive ale vieții cotidiene, pentru a-i sublinia diferite etape, pentru a-i da ritmul necesar unei trăiri în dinamism propriu.

Obiceiul ca act de comunicare cultural stabilește, de fapt, un raport de schimb între partenerii lui, schimb de informații, de bunuri, schimb de servicii. Fiecare act de comunicare, deci și fiecare obicei, transmite un mesaj prin care se face schimbul.

În cultura tradițională comunicarea între om și natură se făcea la nivelul practicii primitive, între om și reprezentările pe care și le-a făcut despre fenomenele naturii la nivelul miturilor și riturilor. Iar pe planul social concret, raporturile de schimb se stabileau la nivelul obiceiurilor, al

normelor de comportare, al ceremonialelor, între indivizii aceleiași grup social și între grupuri sociale diferite, de natura și dimensiuni variate: grupuri teritorial și etnic diferite.

Limita schimburilor era determinată de puterea de înțelegere, de capacitatea de a comunica.

În cultura populară tradițională, obiceiurile formează un capitol important, fiindcă întreaga viața a omului, munca lui din timpul anului și diferitele lui ocupații, relațiile cu semenii și cu întruchipările mitologice erau întretesute cu obiceiuri.

În folclorul nostru, unele obiceiuri au păstrat până astăzi forme ample de desfășurare, în care vechile rituri se îmbină cu acte ceremoniale, cu manifestări spectaculoase. Ele sunt adevărate sărbători populare bogate în cântece, dansuri poezie și acte mimice și dramatice. La aceste sărbători contribuie toate domeniile folclorului și chiar unele domenii ale artelor populare plastice, de exemplu costumul și diferitele obiecte de recuzită.

Limba noastră cunoaște două cuvinte care denumesc același lucru: obicei și datină, cuvinte pe care Dicționarul Limbii Române Contemporane le consideră sinonime. În limba literară și cea a specialiștilor li s-au adăugat și termenii de rit și ceremonie. În vorbirea zilnică, cele două cuvinte se întrebuințează cu același sens și cei care le folosesc nu ar ști să diferențieze ușor sfera unuia și sfera celuilalt. Datina pare a fi termenul general popular pentru tot ce se practică după anumite reguli de demult.

Cuvântul are în limba literară un colorit arhaic, pe când obicei este curent în uzul general al limbii literare și a devenit un termen tehnic în studiile de specialitate.

Obiceiul cuprinde ansamblul manifestărilor folclorice legate de un anumit eveniment sau de o anumită dată. Ceremonia este o parte a obiceiului constituită dintr-o secvență organizată de acte solemne, îndatinate, cu conotații primordiale de bună – cuviință. Ritul este acel element al obiceiului în care intervin reprezentările mitologice care se plasează deci la nivelul sacrului, în virtutea credințelor vechi ale mediilor folclorice. În comunitățile românești, obiceiul era o manifestare folclorică îndatinată pe care o colectivitate dată o repetă cu regularitate la același prilej, socotind-o obligatorie.

Obiceiurile sunt, în cea mai mare parte, transmise prin tradiție. Ele au fost supuse unui continuu proces de adaptare la noi contexte socio-culturale și aceasta le-a asigurat trăinicia. Dar colectivitățile umane pot să creeze și creeze obiceiuri noi. Obiceiurile au contribuit în trecut la încheierea unei colectivități, la păstrarea formelor tradiționale de viață.

Pentru a ajunge la definirea termenului folcloristul francez Arnold Van Gennep pune în discuție problema ideologiilor diverse care stau la baza lor, de la credințele superstițioase până la cunoștințele științifice. După părerea sa, credințele au jucat un rol cu atât mai mare în viața obiceiurilor, în comportarea oamenilor, cu cât colectivitățile folclorice s-au găsit pe o treaptă mai înăpoiată a dezvoltării sociale. Din cauza că obiceiurile au un caracter polifuncțional, era foarte greu de diferențiat în obiceiuri elementele ce își au originea în practica primitivă a muncii de cele ce își au originea în credințele superstițioase sau cunoștințele empirice de cele științifice. Aceasta din cauză că, în toate obiceiurile tradiționale, alături de elementele care ne duc spre practic primitivă a muncii, spre conștiința materialistă spontană a oamenilor, găsim foarte multe elemente care ne duc la concepțiile vechi despre lume, la reprezentările mitologice precreștine, necreștine sau creștine, la diverse ideologii cu care s-a confruntat societatea tradițională în decursul veacurilor.

Obiceiul are un caracter colectiv și general. Colectivitățile tradiționale aveau tendința de a păstra obiceiurile. Ele erau stăpânite de acea "forță a păstrării" despre care vorbește marele teoretician al obiceiurilor, folcloristul Paul Sartori. Aceasta forță a făcut ca anumite obiceiuri să se păstreze chiar și după ce și-au pierdut sau și-au schimbat sensul.

Păstrarea obiceiurilor a fost, în anumite momente, un mod de apărare a colectivităților populare de influențe dezagregatoare venite din afară. Obiceiul, obligatoriu pentru întreaga colectivitate, nu se realizează întotdeauna colectiv. De exemplu, obiceiul de a turna plumb de Anul Nou pentru a ghici viitorul era obligatoriu în satele cu viață folclorică tradițională pentru toate fetele, dar nu se practica în colectiv, ci în grupuri mici sau individual. În schimb, în satele cu viața folclorică tradițională, obiceiurile de peste an aveau un caracter general. În aceste sate colindau numai copiii sau ceata de flăcăi, deci numai ei luau parte activă la

practicarea obiceiului. Totuși, întregul sat participa la desfășurarea lui, toate casele erau obligate să primească colindătorii. Altădată cei care nu-i primeau erau batjocoriți. Participarea colectivității avea deci alte proporții și alt caracter decât la obiceiurile de nuntă și înmormântare.

După natura obiceiului, după împrejurări și după necesități, colectivitatea tradițională practica obiceiul în ansamblul ei, în grup sau individual. Ea credea însă în obicei și-l respecta.

Când, după natura obiceiului, el se credea practicat, orice membru al colectivității căuta să-l îndeplinească, nu încerca să i se sustragă, respecta tradiția. În acest respect al tradiției stătea puterea obiceiului. Individul nu avea altă soluție decât să acționeze potrivit cu datina, să se conformeze rigorilor tradiționale, să respecte bunăcuviință îndatinată. Astfel se excludea singur din colectivitate. Cei ce aparțineau unei colectivități erau obligați să-i respecte obiceiurile.

Obiceiul trebuia îndeplinit corect, potrivit rânduielii tradiționale. Neîndeplinirea corectă contravenea bunei rânduieli îndatinate a colectivității. Grijă pentru îndeplinirea corectă a obiceiurilor, ceremoniilor a dus la o cristalizare a obiceiurilor. Respectul față de tradiție și grija pentru forma obiceiului au făcut ca, în satele cu viața tradițională, persoane cu aptitudini și interes să se specializeze în anumite obiceiuri ale vieții folclorice. A făcut ca în statutul lor social să intre practicarea anumitor rituri sau ceremonii pentru întreaga colectivitate.

Obiceiurile, ceremoniile, riturile reflectă, ca orice fapt de folclor, concepția despre lume a oamenilor, contextul socio-cultural în care ei trăiau. Este deci natural ca, odată cu dezvoltarea societății, cu schimbarea contextului socio-cultural să se schimbe și rostul obiceiurilor.

Schimbările de funcție au dus la schimbări de structură și la schimbarea unor momente ale obiceiurilor.

La noi este și astăzi obiceiul ca de Anul Nou să se arunce cu grâu sau cu ovăz și să se ureze belșug pentru anul care vine. Este un străvechi obicei răspândit peste tot, altădată un act ritual menit, probabil, să provoace belșug, roade bogate, fertilitate. Fiind acte de comunicare rituale și ceremoniale, obiceiurile se realizau prin acțiuni sau prin obiecte cu valoare simbolică.

Dar alături sau împreună cu actele de comunicare, intrau în componența obiceiurilor și textele orale, recitate sau cântate, orațiile, urăturile, strigăturile și cântecele ceremoniale sau rituale. Ele marcau, pe această cale, momente sau aspecte semnificative ale ceremoniei sau ritului, vorbeau direct despre lucruri a căror semnificație constituia sensul obiceiurilor, descriau practica rituală sau, în mod alegoric, prezentau anumite situații în procesul de comunicare dintre partenerii obiceiurilor.

În colectivitățile tradiționale, obiceiurile dădeau un ritm propriu vieții. Respectarea lor, practicarea lor după rânduiala îndatinată imprimă vieții colective, familiei și, în general, vieții sociale a satului o anumită cadență. În perioada muncilor agricole ele stabileau un echilibru între muncă și odihnă, prin etapele care marcau sfârșitul anumitor munci și pregătirea pentru altele.

Chiar în timpul unei zile de muncă, la coasă și la seceră, se respecta cu multă rigoare prinzul mic și prinzul mare, odihna de după prinzul mare la care se cânta și se spunea povești și cina.

Deși obiceiurile românești aveau o structură unitară pe tot teritoriul nostru folcloric, în viața folclorică tradițională fiecare ținut, fiecare loc avea moduri proprii de a se exprima prin obiceiuri. Obiceiurile proprii anumitor locuri prezentau forme deosebite de realizare, dând astfel puțința de a deosebi prin aceasta pe oamenii care păstrau și practica înaintea formele acestei culturi.

În satele cu viață folclorică tradițională respectarea obiceiurilor este obligatorie. Cei care le încălcau își pierdeau numele bun, considerația colectivității și puteau fi chiar pedepsiți.

Strigarea de peste sat, obicei de primăvară, era în trecut o astfel de pedeapsă. Ea avea un sens profund, era de fapt, o critică publică a păcatelor satului. Mărturisirea publică este un străvechi obicei folcloric. Rostul ei era să păzească colectivitatea de nenorocirile care s-ar fi putut abate asupra ei din cauza greșelilor unora, să-i facă pe acestea să-și ispășească greșelile.

Obiceiul Plugarului din Făgăraș sau al Tinjalei din Maramureș era un mod de a distinge pe cei care erau în fruntea muncilor de primăvară, de a batjocori și pedepsi pe cei leneși. Aceasta fiindcă, în colectivitățile

tradiționale, individul reprezintă întreaga colectivitate, iar colectivitatea răspundea de fiecare membru al ei.

Realitatea este prea complexă și documentele din trecut prea puține pentru a ne-o lămuri integral. Cum s-a văzut, originea unora dintre obiceiurile noastre poate fi dedusă din practici apărute în procesul muncii. Originea altora poate fi pusă în legătură cu rituri bazate pe credințe și mituri străvechi. Altele, care au ajuns până în zilele noastre sub forma de joc, de petrecere, s-au putut naște chiar pe teritoriul nostru. Multe dintre obiceiuri sau elemente ale obiceiurilor tradiționale par a avea originea în cultura traco-dacă. Altele sunt vădite moșteniri romane. Unele le-am împrumutat, probabil, de la alte popoare din antichitate, mai cu seamă de la cele din bazinul răsăritean al Mediteranei. Dar sunt și obiceiuri care s-au format în perioada feudală, datorită unor măsuri ale sistemelor politice de atunci. Biserica a introdus și ea o serie de obiceiuri și a contribuit la schimbarea sensurilor și a formelor obiceiurilor mai vechi. Am împrumutat obiceiuri și de la naționalitățile conlocuitoare, și de la popoarele cu care am intrat în contact.

Cercetările făcute în trecut asupra originii obiceiurilor au fost uneori tentate să găsească, prin reconstituire, urme foarte primitive. În general, aceasta s-a petrecut când obiceiurile au fost cercetate izolat, neglijându-se legătura lor cu viața colectivității și cu dezvoltarea generală a folclorului. S-a ajuns să se creadă că toate obiceiurile populare sunt de origine magică și că poporul, până la un anumit grad al dezvoltării sociale, nu a creat decât acte magice. Adesea, urmele vechilor obiceiuri au fost căutate în folclorul copiilor, socotindu-se că aceasta reprezintă stadii mai vechi de dezvoltare a folclorului maturilor, uitându-se că și acestea puteau avea dintotdeauna jocuri și obiceiuri proprii.

Pentru a cunoaște obiceiurile sub toate aspectele, se cere să cunoaștem locul și condițiile în care apar, să cercetăm concret și minuțios fiecare obicei și apoi să-l raportăm la obiceiurile similare din alte zone ale folclorului, la întreaga categorie de fapte din care face parte în folclorul nostru și în folclorul altor popoare.

În structura generală a obiceiurilor tradiționale românești, în care orice obicei marchează un moment necotidian al vieții, un moment

important, un început sau un sfârșit, în orice caz, o trecere de la o stare la alta, obiceiurile se corelează în așa fel între ele, încât vechea separare a obiceiurilor calendaristice de cele ale vieții de familie, deși marcată prin anumite trăsături formale, se justifică numai parțial, fiind redusă prin caracterul polisemic al fiecărui obicei ca semn. Viziunea asupra lumii și a vieții a oamenilor societății tradiționale era globală și implică în fiecare act valențe multiple menite să întărească în om convingerea în păstrarea bunei rânduieli a vieții sociale ca o unitate.

Am amintit mai sus că obiceiurile au la baza o credință magică, manifestându-se prin ceremonialuri și rituri. Însă spre deosebire de rit, care își pierde din pregnanța funcțională, ceremonialul își amplifică importanța. Obiceiurile în realitate sunt fapte de cultură istoric apărute în viața comunității, în existența ei socială marcând etape importante ale trecerii acesteia prin lume, modelând-o comportamental, fixând-o într-un cadru specific al civilizației tradiționale.

Obiceiurile aveau un rol funcțional bine determinat în momentele cele mai importante ale existenței materiale și spirituale ale omului. Pentru fiecare comunitate umană există reguli tradiționale cu ajutorul cărora omul petrecea acele acte importante din viața sa depășind profanul și apropiindu-se de sfera cognoscibilului. Astfel, întotdeauna, trecerea pragurilor dintre ani, dintre anotimpuri solicita o inițiere dublată de ceremonial. Funcționarea obiceiului ca lege în viața comunității era dată de caracterul obligatoriu și respectabilitatea acestora.

Obiceiul este un fapt îndelung repetat, un act tradițional și social care dă viață și actualizează datinile, în sensul nevoii de întreținere a vieții sociale, iar ca realitate culturală și socială acesta este un fenomen de deprindere colectivă bazat pe reguli tradiționale de comportare, organizând viața în acte ceremoniale și rituale. Structurate pe ritual, ceremonial și spectacular, obiceiurile tradiționale românești sunt realități etnoistorice deschise perpetuu nevoilor sociale, culturale și psihice ale individului sau grupului uman respectiv. În procesul practicării obiceiurilor au fost puse în circulație nu numai idei și reguli de viață ale generațiilor trecute, dar și idealurile existențiale contemporane ale generațiilor prezente care s-au raportat din nevoi practice iminente la moștenirea de semnificații a

obiceiurilor. S-au schimbat sensurile în timp ce semnificațiile lor esențiale, arhetipale, ceremoniale și rituale au rămas în principiu neschimbate.

Ceremoniile tradiționale ale iernii, ale căror semnificații și conotații s-au adaptat continuu în timp la nevoile generațiilor, au pierdut din caracterul magic și ritual, câștigând în ceremonial și spectacular. Obiceiurile tradiționale se înfiripă și evoluează pe o credință sau pe un corpus de credințe, de regulă, păgâne. Aceasta este motivul pentru care biserica a trebuit să lupte mai bine de zece veacuri împotriva fluxului continuu de elemente de credință și practici populare în practicile și legendele creștine cu un efect mai degrabă modest, în cazul popoarelor din sudul și din sud-estul Europei, unde folclorul și practicile populațiilor rurale păstrează încă reprezentări, mituri și rituri de mare vechime. Analizând vechi ritualuri și ceremonii agrare, putem observa că la festivitățile sacre care revin periodic odată cu anotimpurile, comunitatea sărbătorește în spectacole ritualice marile evenimente din viața naturii. Ele înfățișează succesiunea anotimpurilor, în creșterea și coacerea cerealelor. Omenirea joacă ordinea naturii, așa cum i-a intrat ei în conștiință.

Structural se poate aprecia că obiceiurile tradiționale cuprind paradigmele mentale racordate la mentalitatea tradițională și la reglementările acesteia privind sensurile existențiale, prototipia mitică cu referire la comportamentul unor personaje din patrimoniul mitologiei autohtone, reprezentând acțiunile și gestică practică în procesul obiceiurilor, ca tentativa de a reedita actele și faptele personajelor mitice invocate, de exemplu Sânzienele.

Obiceiul Sânzienelor se practică în perioada trecerii de la primăvară spre vară când se înregistrează o perioadă de vârf de maximă intensitate a naturii și a energiei solare și când, potrivit mentalității tradiționale, noaptea Sânzienelor este punctul temporal în care rodul se prefigurează plinar. Trecerea naturii de la o stare la alta este marcată ceremonial prin invocarea, cu scop benefic a Sânzienilor, "zânelor sau fetele frumoase care umblă prin păduri", oficiind explozia vitalității în regnul vegetal și uman.

Prezența în ceremonial a miticelor Sânzienie echivalează cu ceea ce unii specialiști au numit prototipia mitică. Sânzienele sau Ielele cum li se mai spune în alte zone, cutreieră câmpul și poienele, cântă și joacă încinse

cu brâie și cu multe flori, o astfel de imagine având vechi ecouri începând cu grupurile de nimfe antice, continuând cu cetele rituale ale menadelor, ajungând apoi în profilul intens folclorizat al Rusaliilor și al zânelor.

Simbolul obiceiului Sânzienelor este roua, semn al purificării și contaminării cu sevă și putere vegetală. Rostogolirea fetelor prin rouă ai, mai apoi, culegerea și împletirea de cununi de sânzienne reprezintă ceea ce s-a numit actantialitatea ritualică.

Cununile sunt aduse în sat și puse pe la porțile caselor, câte una pentru fiecare membru al familiei. Cea care se va veșteji, va semnaliza apropierea stingerii din viață a celor cărora le-au fost rânduie. Împlinirea obiceiului are menirea de a asigura fecunditate și continuitate familiei, în special fecioarelor aflate în pragul căsătoriei. Substanță mitică găsim și în sărbătorile de Anul Nou.

S-a constatat că prototipia mitică a Crăciunului este, prin simbolurile sale fundamentale, de obârșie precreștina, traco-dacică, deci indo-europeană, sau după teorii mai noi euro-indiană, căci astfel se pot interpreta apropierea semantică dintre colindele tradiționale românești și unele texte vechi din tezaurul oral sau scris al tradițiilor populare indiene. Invocându-i simbolic fertilitatea și fecunditatea, obiceiurile calendaristice, anunțate în colinde și întregite ulterior cu jocurile mimice (țurca, cerbul, brezaia, buhaiul), marchează intrarea comunităților sociale în timpul așteptat al muncilor de primăvară, al acelei primăveri magice aducătoare de bucurie în suflete și belșug în hambare.

Procesul debutează tot simbolic, prin sărbătorirea tradițională a tânărului cel mai vrednic din sat care iese primul la arat, conform unor obiceiuri milenare numite Craiul Nou, în Moldova de Nord, Plugarul, în satele din Făgăraș sau Tânjala în Maramureș. Primăvara devine astfel un anotimp al bucuriei erosului și sărbătoreșcului.

Și anotimpul aducător de roade al verii, scăldat în energii solare, a determinat ceremonialuri specifice marcând încheierea cu bine a secerișului, al rodului seminței ajunsă holdă.

Cel mai răspândit dintre acestea este obiceiul cununii împletită din spicele mănoase ale ultimei recolte. În Nordul Transilvaniei unde se păstra o tehnică mai veche de muncă, fetele secerau, iar flăcăii legau snopii și

făceau clăile. În Făgăraș, unde se folosea o tehnică mai înaintată, feciorii coseau și fetele legau snopii în clăi. Snopii erau așezați în sensul rotației soarelui. Cununa sau buzduganul se făceau din cele mai frumoase spice alese din ultima parte a lanului. În unele locuri se lăsau întotdeauna neculese câteva spice pentru a nu se lua holdei întreaga putere roditoare.

Obiceiul cununii are și o parte mitică, cântată, aducând cu melodică colindelor. Obiceiul colindatului a înglobat în el nu numai cântec îi gest ritual, ci și numeroase mesaje și simboluri ale unei străvechi spiritualități românești. El s-a păstrat asociindu-se cu celebrarea marelui eveniment creștin care este Nașterea Domnului Iisus Hristos. În ajunul Crăciunului, pe înserat, în toate satele din țară, începe colindatul. Copiii cu steaua vestesc Nașterea Domnului și sunt primiți cu bucurie de gazdele care îi răsplătesc cu mere, nuci și colaci.

În Maramureș, cei care colindă sunt oameni în toată firea. Obiceiul este să treacă pe la fiecare casă iar apoi, cu tot cu gazdele care i-au omenit, să continue colindatul.

Postul Crăciunului ia sfârșit și fiecare se poate bucura de mâncărurile rituale: preparatele din porc, sarmalele, colacii și cozonacii, prăjiturile și vinul. Cele trei zile de sărbătoare ale Crăciunului aduc liniște și pace în case.

Satul a fost mereu un păstrător și dezvoltator al tradițiilor. Majoritatea acestora, și de ce să nu spunem sincer, nu se pretează la oraș. Orașul are o identitate proprie care ține permanent de noutate, spre deosebire de tradiție care se bazează tocmai pe vechime și repetitivitate. Altfel spus o tradiție trebuie să fie simultan veche (prin însăși definiție) și permanent repetată, într-o formă care cât mai fidelă. Discontinuitatea unei tradiții duce la pierderea simbolisticilor acesteia și favorizează inserarea unor elemente străine care ajung în cele din urmă să o deturneze. În aceste cazuri, și în special în acesta din urmă, nu mai putem vorbi despre tradiție, chiar dacă această mai păstrează o parte din tiparul și elementele originale.

Deturnarea sau dispariția tradițiilor este o consecință directă a fluxului tehnologic și informațional, datorat periferizării urbane, și tranzitului uman ridicat în zonele rurale. În aceste condiții pierderea în cele din urmă a tradițiilor este inevitabilă, prin discontinuitatea selectivă.

Tot ceea ce se va putea face, va fi identificare precisă, consemnarea și documentarea tradițiilor cât mai detaliat și mai grabnic posibil înainte de alterarea lor! Tradițiile vor putea fi astfel reproduse ulterior (puse în scenă) de artiști (profesioniști) special pregătiți pentru acest scop.

Pierderea tradițiilor nu trebuie înțeleasă ca o pierdere a identității, sub un anume aspect.

Ea este o consecință o modificării stilului de viață a unei comunități, care în sensul modernizării conduce la schimbări pozitive din punct de vedere economic.

Încercarea de păstrare fizică a tradițiilor este o tentativă lipsită de o viziune realistă, care fizic nu se poate efectua decât prin izolarea silită. Dimpotrivă dacă se dorește un proces pozitiv, cei în măsură să facă acest lucru ar trebui să impulsioneze o 'tranziție' curată, în care vechile tradiții să nu devină niște manifestări ridicole a celor ce nu le înțeleg sau le exploatează voit.

Despre tradiții își mai aduc aminte doar bătrânii satului și dintre aceștia tot mai puțini.

Tinerii în marea lor parte nu înțeleg și nu cunosc tradițiile satului în care trăiesc, și ce implică acestea, și astfel orice manifestare disciplinată suferă o serie de malformații și este adesea motivată strict financiar. Această criză este în principal o consecință a modificării realității satului românesc. În condițiile în care dezvoltarea regiunilor rurale este lentă și uneori retrogradată, deturnarea tradițiilor este un proces inevitabil. Dezvoltarea unor noi tradiții astăzi, este mult mai puțin probabilă și cu atât mai greu de atins cu cât factorii de instabilitate(noutate) sunt deosebiți de dinamici și nu infrecvenți ca în trecut.

De-a lungul timpului în Munții Apuseni, specificul rural al regiunii, definit de cătunele răsfricate formate din case ce se găsesc la o mare depărtare una de alta, precum și de modul de viață al locuitorilor direct legat de ciclul pastoral, a determinat și influențat obiceiurile și tradițiile practicate în această zonă. Nu chiar atât de diversificate și de bogate precum cele din alte regiuni ale țării, tradițiile și obiceiurile în Munții Apuseni au fost direct legate de creștinism, care aici în special datorită izolării și vieții aspre, a căpătat în cele mai multe cazuri un aspect monahal

profund influențat de superstiții și cu adânci rădăcini mistice. Zonele mai joase corespunzătoare depresiunilor intramontane radiale au dezvoltat și diversificat mult mai bine tradițiile, acestea fiind aici în decursul timpului manifestări mai ample și cu caracter social mai pronunțat.

La fel ca în toate regiunile țării, și aici tradițiile sau denaturat în marea lor parte, astăzi păstrându-se doar cadrul în care își mai găsesc locul unele obiceiuri. Cel mai bine sau conservat cele ce legate de ciclul vieții omului care marchează evenimentele importante din viața acestuia.

Botezul, cununia și înmormântarea, fiecare cu ritualurile ei aparte constituie evenimente majore, încă de o importanță deosebită, cu atât mai mult cu cât acestea continuă să fie singurele care adună împreună, în număr mare, oamenii locului în armonie și înțelegere. Biserica a fost și rămâne cel mai important punct de reper al omului de aici, și toate aceste evenimente se desfășoară în prezența preotului, care continuă să fie una dintre cele mai marcante figuri ale satului. Șezătorile tradiționale, jocurile (horele) care se țineau în special în zi de târg și la zi de sărbătoare, se mai păstrează doar în anumite localități, dar din nefericire cel mai adesea au primit o altă formă și destinație. Colindul sub diferitele sale forme, desfășurat cu ocazia marilor sărbători creștinești sa denaturat aproape complet. Tinerii nu cunosc vechile cântări și nu mai îmbracă costumul popular; doar bătrânii satului (și aceștia tot mai puțini) își mai aduc aminte cântece vechi, pe care cu greu se lasă înduplecați să le cânte, sau mai păstrează un costum popular pe care obișnuiau să îl poarte în tinerețe.

Pe lângă aceste aspecte se observă o modificare drastică a modului de viață al locuitorilor. Materialele moderne de construcție iau locul celor tradiționale din lemn, până și în cele mai îndepărtate și izolate zone. Tractoarele și camioanele preiau treptat locul atelajelor trase de animale, iar bovinelor și ovinelor sunt crescute pentru lapte și carne, într-un număr tot mai mic. Manufacturarea țesăturilor din lână (prin preluarea lânii și țeserea ei în războiul de lemn) este pe cale de dispariție. Prelucrarea lemnului în dogărie și artizanat este de asemenea un fenomen izolat care își pierde de la zi la zi adeptii. Centre cultural-tradiționale mai pot fi identificate pe Valea Arieșului, a Ampoiului, Crișului Negru și Crișului Alb însă cu o activitate tot mai restrânsă.

În Apuseni continuă să existe un număr de centre monahale, însă și acestea din ce în ce mai puțin izolate și în consecință tot mai mult afectate de modernitate. Muzeele sunt oaze ale trecutului care păstrează mărturii despre acesta. Pe valea Arieșului acestea pot fi vizitate la Lupșa, Câmpeni, în apropiere la Roșia Montană și Avram Iancu.

Depopularizarea și impactul modernizării sunt principalele cauze ale acestor transformări. Comunismul a contribuit radical și decisiv în această direcție; în timpul încercărilor de colectivizare, stilul de viață al locuitorilor, păstrat până atunci intact, a fost brusc brutalizat și transformat. Per ansamblu pierderea patrimoniului cultural în Munții Apuseni (un proces ireversibil) nu trebuie interpretat ca un act negativ. Nici unui om nu i-se poate refuza dreptul la o viață mai bună, iar modernizarea este singura cale de urmat în acest sens, pierderea în cauză fiind prețul ce trebuie plătit.

Târgurile și sărbătorile locale sunt cele care conservă cel mai bine coloristica vieții tradiționale. Cu toate că în ultimii ani acestea au constituit schimbări importante acestea continuă să prezinte o importantă încărcătură tradițională care reflectă stilul și credințele de viață al locuitorilor.

În anumite zone se mai păstrează și astăzi portul popular și tot aici manifestări precum nunta, botezul și înmormântarea au păstrat o bună parte din încărcătura arhaică și continuă și astăzi să aibă o însemnătate deosebită în viața satului deoarece datorita caracterului sau conservator și a transiterii pe cale orală din generație în generație, obiceiul se modifica extrem de greu, reflectând tradiții care astăzi nu mai au aceeași valoare și aceleași semnificații, devenind mai mult o atracție turistică decât o realitate socială care face parte din viața fiecăruia dintre noi.

Pentru omul contemporan înțelegerea tradiției oferă noi căi, uneori nebănuite, de a se descoperi și a se înțelege pe sine.

CAPITOLUL II

CARACTERELE SPECIFICE CREAȚIEI POPULARE

Cultura populară în general, deci și literatura populară, se caracterizează prin câteva trăsături distincte, determinate într-o foarte mare măsură de mediul cultural în care au fost create faptele de folclor și din care acestea s-au transmis de-a lungul timpului. Potrivit cercetărilor efectuate mai ales în secolul al XX-lea, majoritatea exegeților opinează că trăsăturile definitorii ale folclorului sunt în număr de cinci, și anume: oralitatea, caracterul colectiv, caracterul tradițional, anonimatul și sincretismul.

II.1. Caracterul oral

Este știut faptul că literatura populară are o lungă durată în timp și o răspândire amplă în spațiu, motiv pentru care Adrian Fochi era de părere că oralității, în raport cu celelalte caractere, trebuie să i se acorde un statut primordial. Opinia ni se pare exagerată, întrucât oralitatea este trăsătura distinctivă a folclorului „numai la nivelul literaturii și al sistemului de credințe, superstiții și prescripții, transmise prin viu grai și numai în condițiile dezvoltării dualiste”, cum afirmă Pavel Ruxăndoiu. La aceasta se adaugă faptul că oralitatea nu este un atribut specific doar creației populare, ci și unor arte precum muzica și dansul.

Necesitatea transmiterii elementelor de cultură, mai ales a celei populare, într-un timp îndelungat, prin viu grai, se explică prin inexistența, la cele mai multe dintre popoarele lumii antice, a unor sisteme grafice. Primele scrieri ale umanității, care au putut fi descifrate, aparțin sumero-babilonienilor, de la care ne-au rămas poemul cosmogonic Enuma Elis și Epopeea lui Ghilgameș, „primul epos al omenirii”, ambele datând din mileniul al III-lea î.e.n. În scris s-au păstrat și două basme egiptene, din

mileniul al II-lea î.e.n. Apariția și răspândirea elementelor culturale scrise nu a determinat însă, imediat, adoptarea noii forme de manifestare și de transmitere a valorilor spirituale, întrucât nu toți indivizii au avut posibilitatea să utilizeze scrierea, cunoașterea acestora ajutând mai ales la îmbogățirea celor care formau clasa dominantă.

Astfel, de la un moment dat, în cadrul aceluiași popor au coexistat cultura scrisă a cărmuitorilor și cultura orală a celor oprimați, considerată primitivă, prelogică. Abia în secolul al XIX-lea, prin afirmarea ideii de naționalitate, în Europa răsăriteană cultura orală începe să fie considerată expresia specifică a spiritualității unui popor și fundament pentru crearea culturii majore a fiecărei națiuni. Cu toate că între cele două forme de transmitere a culturii se pot stabili

elemente comune, specialiștii au fost și sunt atrași de ceea ce le deosebește, în primul rând de caracterul oral și de cel scris ce o definește pe fiecare. În acest sens, David Buchan, în lucrarea *The Ballad and the Folk* (1972), stabilește două tipuri de literatură – the literature of print și the literature of tradition – care se diferențiază în special prin mijloacele de transmitere.

În ceea ce privește modalitățile de transmitere, în folcloristică au fost emise opinii divergente, dar care, de fapt, constituie formele sub care se pot răspândi creațiile populare. Este vorba de teoria tradițională, preluată de la romantici, potrivit căreia creațiile folclorice se transmit de la un centru de iradiere sub forma undelor concentrice și de teoria lui C.W. von Sydow care susținea că propagarea se realizează în mod radiar, adică de la un interpret la altul, ambii dotați cu o memorie excepțională, al doilea putând fi situat la o distanță apreciabilă față de primul. Prima concepție este valabilă pentru răspândirea cântecelor populare mai noi, în care sunt reliefate aspecte ale societății contemporane, iar cea de-a doua pentru transmiterea creațiilor mai ample, mai complicate, necesitând o memorie specializată în domeniu.

De cele mai multe ori, păstrarea faptelor de folclor s-a realizat prin memorizare și un exemplu ce merită semnalat în acest sens îl reprezintă Petru Crețea Solcanu, principalul informator brăilean al lui G. Dem. Teodorescu, care știa pe de rost mai multe versuri populare decât sunt cuprinse în epopeile homerice. O consecință firească a oralității o constituie instabilitatea, variabilitatea operelor populare. Fiecare interpretare a

generat un text nou, pentru că fiecare transmițător/ interpret a simțit nevoia să-i confere o nuanță nouă, „care să creeze impresia de noutate.” Variabilitatea l-a determinat întotdeauna pe interpretul creației folclorice să fie mult mai atent față de aceasta, să manifeste o atitudine creatoare, operând chiar „modificări mai adânci care să canalizeze conținutul ei spre altă interpretare, nu rareori opusă celei tradiționale.” Astfel se explică de ce numeroase variante conțin schimbări de formă și, adesea, de conținut față de textul considerat prototip. Din acest punct de vedere, definiția formulată de folcloristul american Albert Bates Lord, cântecului epic este plauzibilă: „Cântecul e un conglomerat de elemente mai mult sau mai puțin libere împreunate pentru un timp, capabil să-și desfacă elementele sale într-un nou conglomerat, destul de asemănător, dar nu cu exact aceeași configurație.”

Trebuie precizat că libertatea cântărețului/ interpretului de a interveni asupra unei creații populare nu poate fi totală. Sunt situații în care însuși contextul impune constrângeri, în anumite specii folclorice coeficientul de creativitate fiind mai mic, după cum susține cercetătorul american Gregory Gizelis. O altă cauză o constituie sistemul de credințe, ritualuri și superstiții, în general o forma mentis a comunității căreia cântărețul îi aparține. De asemenea, important este dacă un fapt istoric este reprodus individual sau în grup, întrucât în a doua situație învățarea textului, a melodiei și execuția, se subordonează unor reguli stricte, caracteristice. Acest aspect este reliefat de Adrian Fochi care utilizează drept exemplificare colindele. Deoarece acestea sunt căutate în grup și în ocazii mai rare, ele rămân „*deplin fixate în expresie*” și „*suferă mai puține prilejuri de întinerire a textului.*”¹

Prin fiecare interpretare, creația este actualizată, actul performerii fiind de fiecare dată unic, el neputând fi identic cu unul anterior și nici cu altul ulterior. Prin actualizare s-au creat variantele unei opere care, datorită oralității, este mobilă. Spre deosebire de literatura cultă, unde variantele elaborate de un scriitor sunt etapele parcurse până la forma finală, perfectă a textului, în literatura populară variantele reprezintă, așa cum opinează Adrian Fochi, „*înfățișările concrete, singurele înfățișări, de altfel, ale unui*

¹ Ruxăndoiu, Pavel, Folclorul literar în contextul culturii populare românești, Editura „Grai și Suflet – Cultura Națională”, București, 2001

subiect”, fiecare dintre variante păstrându-și independența, față de toate celelalte. Aspectul este firesc întrucât varianta primește nota caracteristică a personalității celui ce o interpretează într-un anumit moment numit al „performanței concrete.”

Prin compararea mai multor variante ale aceluiași fapt folcloric se poate observa efortul conștient al interpretului de a realiza un progres față de variantele anterioare. Acestuia îi sunt oferite prin tradiție modelul creației și un cod pe care le poate utiliza în funcție de memoria și de talentul său. Inovația pe care el o aduce primește atributul valoric numai dacă ea corespunde gustului colectivității care o acceptă și o asimilează. În condițiile oralității, asimilarea și stabilizarea inovației, care este un „plus valoric” realizat de interpret generează permanenta „șlefuire” a creațiilor populare. Afirmatia pe care Al. Odobescu o făcea în anul 1887, în primul volum al *Scrierilor literare și istorice*, este valabilă și astăzi: „Soarta cântecului poporan nu este

aceea a cuvântului scris. Liber fiu al poporului, încredințat zburdălniciei memoriei, el aleargă din om în om, din secol în secol; fiecare îi adaugă un semn de la sine, o vorbă, un vers, un episod și, adesea, modificat de pe vremuri, abia-i mai cunoști originea și starea primitivă, după ce a trecut sub așa multe prefaceri.”

Oralitatea reprezintă însușirea cea mai importantă a folclorului și, cum pertinent afirma Radu Niculescu, „condiția prealabilă a tuturor celorlalte proprietăți ale fenomenului.”²

II.2. Caracterul colectiv

Situată într-o poziție antinomică față de creația cultă, care prin excelență este individuală, creația folclorică se caracterizează prin „factura sa colectivă”, fiind expresia spirituală a unei colectivități. Aceasta nu diminuează rolul individului talentat, care creează conform cutumei, utilizând un material lexical și un model structural tradiționale, create anterior de nenumărați interpreți.

O perioadă de timp a circulat ideea falsă formulată de scriitorii romantici, că un fapt folcloric ar fi creația unui întreg popor „care ar acționa ca o singură individualitate creatoare”.

² Mihai Pop, *Obiceiuri tradiționale românești*, Editura Univers, București, 1999

Studiile de folclor din secolul al XX-lea au reliefat însă individualitatea actului creator al literaturii orale, deoarece textele populare sunt elaborate de indivizii talentați, nu de națiunea întreagă. Cu toate acestea, creației populare i se atribuie caracterul colectiv chiar de la elaborarea sa, întrucât „codul” cu ajutorul căruia este realizată ține de tradiție și de colectivitate. Modelele utilizate, fie că aparțin liricii sau epicii populare, sunt colective. În afară de acest aspect, trebuie, de asemenea, precizat că un creator popular nu exprimă propriile sale aspirații și sentimente, ci ale comunității căreia îi aparține, el fiind doar reprezentantul acesteia, un mesager spiritual, pentru că este înzestrat cu un talent deosebit. Antropologul englez R. R. Marett sublinia, în studiul intitulat *Anthropology*, aportul individului în îmbogățirea etnicității tradiționale cu valorile perene ale creativității.

Ideea unui suflet colectiv a apărut încă din secolul al XVIII-lea, când Herder afirma că poezia, pentru a exista cu adevărat, trebuie să fie populară, ea reprezentând expresia totală a ființei umane care este deopotrivă eu, dar și Popor. Prin urmare, se poate vorbi în folclor de creație individuală numai în stadiul incipient al acesteia, deoarece o dată ce este absorbită de colectivitate își pierde personalitatea inițială. Individul talentat creează opera care este apoi asimilată de colectivitatea în cadrul căreia se păstrează prin circulație și este supusă reînnoirii până atinge perfecțiunea formei. Acest fapt este foarte bine reliefat de către John Meier, cercetător din secolul al XX-lea al folclorului german, care în studiul *Das Deutsche Volkslied* (1935-1936) notează: *„când noi reușim să descoperim versiunea originală a unui cântec popular, ne dăm seama că am descoperit nu «cântecul popular», ci «cântecul individual» din care provine acela. La sfârșitul cântecelor din secolele XV și XVI se întâlnesc adesea referiri la autorii acestora («un tânăr și curajos cavalerist, fiul unui țăran avut, un tânăr soldat genist, doi viteji lăncieri, unul tânăr și altul bătrân»); sunt în general ficțiuni lipsite de teme. Mai întotdeauna acești presupuși autori nu au făcut altceva decât să «cânte din nou» cântecul a cărui paternitate le este atribuită.”*

Prin urmare, temele se transformă neîncetat în cântece, care din creații individuale devin creații colective: *„Astfel de fiecare dată când este reluat un cântec – afirmă același folclorist –, el capătă elemente noi, și din*

acest motiv unul și același cântec, la fel ca și o aceeași frază din lingvistică, nu va fi căutat sau vorbit, oricât de scurt ar fi intervalul, în aceeași manieră, chiar dacă nu există intenția de a-l schimba. O stare sufletească, entuziasmul sau oboseala, influențele unei tovărășii vesele și componența ei (oamenii singuri, sau fete și băieți tineri, sau doar fete), locul însuși unde este căutat (casă particulară sau cârciumă): totul influențează textul, forma melodică și ritmul cântecului, modul de executare...”³

Răspândirea unei teme folclorice într-un spațiu mai amplu și circulația ei de-a lungul timpului îi imprimă un caracter colectiv mai pronunțat. Caracterul colectiv este strâns legat de tradiție întrucât faptele folclorice fiind supuse permanent modelării, inserarea de noi elemente nu este acceptată dacă acestea nu corespund normelor cutumei. Păstrătoarea tradiției este colectivitatea care participă la manifestările folclorice și determină o anumită atitudine din partea creatorului/ interpretului. Acesta asimilează și transmite elementele tradiționale în funcție de faptul folcloric pentru care manifestă înclinație artistică și pentru care se specializează. Astfel, naratorul de basme, de snoave, se deosebește de interpretul baladei, al doinei, de bocitoare etc. Deci, se poate vorbi și în domeniul folclorului, nu numai al literaturii culte, de o specializare într-un anumit gen și chiar într-o anumită specie. Ca atare, nu întreaga colectivitate este creatoare, ci unii „*dintre reprezentanții ei, care în timp contribuie la «desăvârșirea» operelor populare*”. Fiecare interpret se perfecționează în faptul folcloric preferat, îl modelează cu mijloace de expresie specifice și îl transmite într-o formă nouă. Astfel au apărut variantele prin care se diferențiază stilistic nu atât creatorii între ei, cât, mai ales, colectivitățile din diverse regiuni și epoci. O dată acceptate și asimilate de către acestea, elementele novatoare se circumscriu tradiției și devin valori spirituale. Definit în cadrul relației dintre individ și colectivitate, caracterul colectiv afectează nu numai circulația creațiilor populare, ci și modelarea, înnoirea lor la nivelul mijloacelor de expresie, al structurii și al conținutului. De aceea, actanții basmului fantastic, ai snoavei, ai legendei „*nu sunt singularizați, irepetabili, ci reprezintă un set limitat de trăsături care pot să apară în combinații*

³ Constantin Eretescu, Folclorul literar al românilor. O privire contemporană, Editura Compania, București, 2004

variate; o tipologie a lor nu poate fi caracterologică, ci funcțională în raport cu diferitele variante de structuri narative.”⁴

De asemenea, în balade, portretul haiducului, al voinicului din epoca medievală este creionat cu ajutorul formulelor stereotipe. Ne explicăm de ce nici arhicunoscutul portret al ciobanului moldovean din Miorița nu este unic, singular, el fiind realizat de creatorul popular prin coroborarea unor expresii comune, ușor de utilizat în diferite contexte: „Fețișoara lui,/ Spuma laptelui;/ Mustăcioara lui,/ Spicul grâului;/ Perișorul lui,/ Peana corbului;/ Ochișorii lui,/

Mura câmpului?” sau „Mustăcioara lui,/ Spicul grâului,/ Când se pârguiește./ Lumea-l îndrăgește;/ Sprâncenele lui,/ Pana corbului./ Pană neboită,/ Nesulemenită;/ Ochișorii lui,/ Mura câmpului,/ Coaptă la răzoare,/ Ferită de soare,/ Coaptă la pământ,/ Ferită de vânt” (din varianta intitulată Maică bătrână, culeasă din Dobrogea de T. T. Burada).

O caracteristică a literaturii orale, care o diferențiază de cea cultă, o reprezintă existența unor tipare ce se manifestă în universul imaginar și cel expresiv. Spre deosebire de opera ce aparține literaturii scrise, în care personajele și mijloacele de expresivitate sunt puternic individualizate, pentru a-i conferi originalitate, creația folclorică păstrează elemente și structuri specifice unei colectivități, originalitatea nemanifestându-se „la nivel individual sau de grup limitat.”.

De data aceasta nu se poate vorbi decât de „o originalitate etnică, ca variante structurale și expresive la niveluri zonale.”

Caracterul colectiv, aflat în strânsă legătură cu tradiția, are un rol major în conturarea mentalității, a spiritualității unui popor, relevate în creațiile artistice.

II.3. Caracterul tradițional

Fără a diminua valențele estetice ale operelor folclorice, tradiția alături de celelalte trăsături distinctive definește modalitatea de existență a acestora în spațiu și în timp. Chiar dacă și în cazul literaturii culte putem afirma că există o tradiție, aceasta nu se manifestă atât de pregnant, atât de puternic ca în cazul „literaturii tradiționale”, pe care o particularizează.

⁴ Vrabie, Gheorghe, Proza populară românească. Studiu stilistic, Editura Albatros, București, 1986

Folcloristul rus Iuri Sokolov, care a manifestat un deosebit interes pentru diversele probleme care se dezbăteau în Europa, în prima jumătate a secolului al XX-lea, cu privire la metodica folclorului, recunoaște puterea tradiției: *„Aici intervine elementul tradiție, considerat de unii cercetători drept principala trăsătură ce deosebește folclorul de literatură. Repetăm că deosebirea dintre cele două domenii este mai mult cantitativă decât calitativă. Dezvoltarea literaturii nu poate fi concepută fără tradiție și, dacă puterea tradiției e mai mare în folclor, aceasta se datorează faptului că producția poetică, nefixată în scris, a trebuit, printr-o practică de secole, să elaboreze mijloace mnemotehnice care i-au asigurat transmiterea orală. Studiul minuțios al poeziei populare va arăta în ce măsură contribuie procedurile de stil și compoziție, stabilite printr-o lungă tradiție, să păstreze textele în memoria cercetătorilor și, pe de altă parte, să le permită acestora să le modifice și să improvizeze altele noi... Folclorul nu se poate reduce doar la tradiție, e ca și când am vedea în el doar obișnuință, conservatorism, stagnare.”*

Prin urmare, la baza faptelor folclorice se află nu doar tradiția, ci și elementul novator.

Relația dintre tradiție și inovație diferențiază cultura populară de cea cultă, aceasta din urmă fiind dominată într-o mai mare măsură de faptele novatoare, în timp ce prima păstrează în structura sa mai mult elementele tradiționale, cărora le coroborează acele valori noi pe care colectivitatea le consideră corespunzătoare modului său propriu de a fi și de a simți. Individualitatea creatoare a interpretului nu se supune în totalitate tradiționalului, convenționalului. Creației populare i se imprimă o anumită notă caracteristică a personalității, a gustului estetic, a talentului acestuia, sesizabilă în diferitele variante ale textului respectiv. Însă, nu toți interpreții populari dețin aceeași capacitate creatoare. De aceea, unii dintre ei sunt ancorați mai puternic în tradiție decât alții pentru care mai importante sunt elementele novatoare.

În folclor, inovațiile sunt determinate de evoluția socială a colectivității. Cu cât o comunitate este mai receptivă la înnoire, considerată factor al progresului, cu atât ea va renunța mai repede la tradiție. Ca atare, față de factorul tradițional și de cel novator, atitudinea colectivităților se

manifestă diferit. Ovidiu Bîrlea nota că „tradiția se conservă mai îndelung la periferia culturii naționale, ariile laterale fiind mai conservatoare, mai «înapoiate», inovațiile petrecându-se în zonele centrale.”. Deci, nivelul de evoluție a conștiinței sociale este decisiv în realizarea relației dintre vechi și nou atât în actele creatorilor/ interpreților populari cât și în atitudinea celor care formează colectivitatea.

În studiul Folclorul literar în contextul culturii populare românești, Pavel Ruxăndoiu opinează că „relația dintre tradiție și inovație se manifestă la nivelul comportamentului folcloric (atitudinea diferențiată în interiorul comunităților umane față de vechi și nou), la nivelul proceselor folclorice (creație, interpretare, conservare, circulație), dar și la nivelul faptelor literare și al textului folcloric ca atare (categorii, teme și variantele lor, structura internă a variantelor etc.).” Potrivit cercetărilor efectuate de către specialiști în variate medii folclorice, s-a constatat că atitudinea diferă de la un individ la altul în funcție de gradul de cultură, de vârstă (tinerii fiind mai receptivi la nou decât vârstnicii) și chiar de sex (femeile sunt, de obicei, mai tradiționaliste decât bărbații). Și în cadrul colectivităților mai largi comportamentul este diferit.

De aceea, în unele sate și chiar zone, domină elementele tradiționale, în timp ce în altele, mai ales în cele situate în apropierea orașelor, se impun elementele novatoare.

Procesul de inovație a faptelor folclorice a impus în ultimele două secole coexistența vechiului și noului. Astfel, alături de secvențe ritualice, tradiționale, în cadrul nunții au apărut și altele moderne, alături de creații foarte vechi (basmul fantastic, doina) există și creații mai noi (snoava, romanța, bancurile) și chiar la nivelul aceleiași creații populare pot fi întâlnite „variante mai fidele tradiției și variante mai bogate în elemente noi de conținut și structură.”

În secolul anterior, cercetătorii folclorului, atât din spațiul românesc, cât și din cel european, au sesizat că și „puterea de persistență” se dovedește variabilă de la o specie la alta, unele specii fiind mai ușor supuse înnoirilor, în colectivitățile unde existența socială este mai evoluată, în timp ce altele sunt mai rezistente rămânând tributare tradiției. În această ultimă categorie se încadrează, de exemplu, cântecele specifice ritualului de

înmormântare, pentru că, după cum opinează Ovidiu Bîrlea, „având la bază substraturi rituale, se arată mai tenace în memoria populară: teama de nerespectarea gestului ritual ancestral acționează ca o frână puternică” și descântecele care sunt rostite „cu o conștiință a reproducerii exacte mai vie” de către persoanele inițiate într-o asemenea „terapeutică preistorică.” Spre deosebire de aceste specii care s-au dovedit rezistente în timp, altele au manifestat o „distanțare” determinată de evoluția mentalității, a vieții și a conștiinței sociale a maselor populare. Cercetătorul Lutz Röhrich semnală faptul că la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea în unele țări europene, se schimbaseră atât basmele cât și profesiunea naratorilor. Basmele, în special cele fantastice, care erau culese cu mai bine de un veac în urmă, în timpul șezătorilor, de la țărani, în secolul anterior, mai ales după primul război mondial, au început să fie adunate din mediul citadin de la diferiți meseriași.

Acest aspect caracterizează și spațiul românesc, basmele fiind considerate „narațiuni fictive” destinate copiilor și nu celor maturi. „Fenomenul s-a întâmplat cu precădere după primul război mondial, – consemnează Ovidiu Bîrlea – când țărani deveniți soldați mai mulți ani au suferit și o primenire în orizontul lor spiritual. Îndeosebi în Bucovina au fost întâlniți bătrâni care, deși până la acest război fuseseră povestitori reputați de basme, au încetat automat de a le mai povesti îndată după întoarcerea acasă.”

Astăzi, în satele românești nu mai există povestitori de basme fantastice. Textele adunate le citim din antologii. Preferința omului modern și a celui contemporan pentru povestiri senzaționale, snoave, anecdote și chiar pentru bancuri în mediul citadin, în locul basmelor fantastice de altădată a fost determinată de o „mutație” la nivelul mentalității, generată, la rândul ei, de evoluția societății. Schimbările, înnoirile în folclor sunt, însă, posibile datorită caracterului oral al creației populare. Inovațiile introduse alături de elementul tradițional generează o nouă înțelegere a faptelor folclorice, noi funcții ale acestora și, uneori, modificări majore în structura și forma lor. În mod firesc, între tradiție și inovație se ivesc adesea contradicții inevitabile, căci „în procesul de înnoire, vechiul nu dispare și noul nu apare dintr-o dată. Creațiile vechi ce se transformă

trăiesc un timp cu cele noi ce se impun treptat. Datorită faptului că în folclor tendința păstrării și tendința înnoirii acționează concomitent, contradicțiile între ele sunt inerente.

Tendinței de a păstra tradiție i se opune tendința permanentă a creatorilor de folclor ce se găsesc pe pozițiile înaintate ale dezvoltării sociale, de a crea bunuri noi, de a schimba pe cele existente în așa fel încât să răspundă mersului înainte al lumii.

Acumularea treptată de noi elemente de conținut și formă duce la precizarea rosturilor, funcțiilor noi, la afirmarea calității noi nu numai în creațiile izolate, ci și în ansamblul vieții folclorice.”

De-a lungul timpului, în diferite epoci ale evoluției, unele dintre faptele de folclor au cunoscut o schimbare a semnificației, valoarea lor tradițională nemaifiind aceeași cu cea actuală. De exemplu, călușul, un foarte vechi obicei, prezentat de Dimitrie Cantemir în Descrierea Moldovei, care până în veacul trecut a păstrat reminiscențe ale unui rit de inițiere și de fertilitate, este actualmente cunoscut doar ca spectacol, ca dans popular. Semnificațiile magice de demult ale obiceiului au dispărut, iar „în mișcarea artistică de amatori, călușul a devenit un dans de virtuozitate. Dintre elementele vechii realizări sincretice, dansul a câștigat preponderența. Desprinse de dans, melodiile de căluș constituie piesa de concert pentru orchestrele populare.”

O specie folclorică des întâlnită în spațiul românesc cu secole în urmă supraviețuiește încă prin schimbarea funcției. Este vorba despre doină, păstrată în zona Maramureșului în cadrul ceremonialului de nuntă, pe melodia ei cântându-i-se miresei în timp ce este gătită, „cântecul de despărțire de ceata de fete și de casa părintească.”

Alte specii, cum sunt descântecele, este posibil ca treptat să dispară întrucât nu mai corespund concepției moderne a omului despre existență și lume, în timp ce cântecele epice cu temă eroică și legendară au dispărut din secolul trecut, o dată cu ultimii lor interpreți.

În timpul unei anchete efectuate în anul 1961, în satul Lupșa din Mehedinți, Mihai Pop constata că în acea zonă „*al cărei folclor tradițional era caracterizat prin cântece ceremoniale funebre și prin doină, numai*

femeile bătrâne mai cunoșteau cântecele ceremoniale funebre, deși bocetul mai persista ca un loc comun."

Aceste aspecte probează că, în unele situații, forța inovatoare devine mai puternică decât cea păstrătoare a tradiției. Există însă și fapte de folclor care își dovedesc rezistența în timp, prin ele omul contemporan redescoperindu-și dimensiunea sa mitică. În întreaga țară se păstrează obiceiurile de Crăciun și de Anul Nou, cu repertoriul de colinde, jocurile cu măști, Plugușorul, încărcate de spectacular și de valențe mitico-poetice.

De asemenea se mai păstrează unele obiceiuri legate de muncile agricole, de sărbătorile și zilele importante ale anului, unele obiceiuri păstorești (în Maramureș), unele dintre secvențele obiceiului legat de nuntă și, nealterate în manifestările lor esențiale, obiceiurile de înmormântare.

În ceea ce privește cântecul popular, acesta a devenit din a doua jumătate a secolului al XX-lea, o dată cu răspândirea mijloacelor mass-media și în mediul rural, un cântec de consum. Spre deosebire de cântecul tradițional, individualizat, neacompaniat, cu melodie lentă, trăgănată, cel interpretat în zilele noastre are melodiile ritmate, interpreții fiind acompaniați de orchestră sau taraf lăutăresc. Din păcate, datorită principiului pieței au fost supralicite bunuri de consum care „mimează” folclorul, promovarea valorilor artistice fiind situată într-un con de umbră. Dincolo de acest aspect, trebuie însă menționat aportul deosebit al unor interpreți ai cântecului popular românesc, care și la nivelul folclorului de consum s-au dovedit cunoscători ai „codului” tradițional, pe care l-au folosit în mod creator: Maria Tănase, Dumitru Fărcaș, Maria Dragomiroiu, Ileana Sărăroiu, Sofia Vicoveanca ș.a.

Fenomenul amintit mai sus a fost generat cu decenii în urmă, de exodul masiv al tinerilor de la sat către mediul citadin, mai ales după 1950, unde reprezentanți ai aceleiași comunități se întâlneau și își căutau cântecele specifice zonei de unde proveneau, pe care le completau mereu cu elemente eterogene. Treptat, integrarea lor în cultura de tip urban a determinat renunțarea la repertoriul folcloric și asimilarea formelor de cultură citadine.

Speciile folclorice care intră în desuetudine se pierd și, odată fenomenul produs, este ireversibil, pentru că, spre deosebire de cultura

„majoră”, ce admite discontinuitățile, în folclor tradiția pierdută nu mai poate fi recuperată. Fenomenul este firesc, căci, așa cum remarcă Jean-Jacques Rousseau, tradițiile populare (el le numea naționale) sunt valoroase în măsura în care sunt profund simțite, iar dacă dispar trebuie lăsate să dispară întrucât nu mai corespund acelei stări de necesitate determinante pentru o formă socială și o formă istorică de gândire.

Speciile folclorice cu cea mai mare răspândire în spațiul românesc sunt în zilele noastre strigătura, muzica instrumentală, dansul și cântecul liric, deoarece ele se pliază pe noul *modus vivendi* al omului contemporan. Noile cântece lirice, apărute în a doua jumătate a secolului al XX-lea, răspândite prin mijloacele moderne de comunicare, au un ritm dinamic, versuri ușor de reținut și o mare putere de a pătrunde în sufletele oamenilor din diverse categorii sociale. Pătrunzând în regiuni unde elementul tradițional s-a dovedit și se dovedește încă deosebit de rezistent, ele au primit noi variante, uneori deosebite de cele originale. Se poate întâmpla însă ca *„pătrunderea cântecelor noi în ținuturi cu straturi tradiționale să provoace aici, pe baza materialului local, crearea de noi cântece, să fie germenii unui nou stil în folclorul locurilor respective.”*⁵

Pe structura mesajului tradițional se creează un nou mesaj, fără ca acesta să-l elimine pe cel vechi. Dimpotrivă, ele se îmbină. Astfel, raportul dintre tradiție și inovație se reflectă în corelarea structurii diacronice cu structura sincronă. În plan sincron se prelungesc și se păstrează valori culturale populare din diferite etape de evoluție. La nivelul unei specii folclorice, elemente de structură și de expresie a căror vechime ar fi foarte dificil de stabilit (uneori chiar imposibil) coexistă cu elemente mai noi. De exemplu, basmul *Fata popii a cu stem* din colecția lui Dumitru Stănescu, *Basme culese din gura poporului* (1892), se dezvoltă pe un subiect care „marchează o etapă nouă în evoluția prozei fantastice.”

Tema, frecvent întâlnită în basme, o constituie incestul. De data aceasta, nu un împărat o iubește pe fiica sa și dorește să o ia de soție, ci un preot. Pentru a evita nelegiuirea, fata fuge de acasă și ajunge la niște muncitori (nu ca în celelalte basme, direct la curtea unui împărat), care fac din lemn un chip omenesc și în acesta ea se ascunde. Modul în care noii

⁵ Vrabie, Gheorghe, *Proza populară românească. Studiu stilistic*, Editura Albatros, București, 1986

agenți narativi o ajută pe eroină este nemaiîntâlnit în basme. Fata ajunge la curtea împărătească, se căsătorește cu fiul împăratului, naște doi copii, dar preotul îi omoară și dânsa este izgonită. Se ascunde în pielea unui măgar și se trezește într-un palat unde lucrurile vorbeau. În cele din urmă ea își dovedește nevinovăția. În structura acestei creații populare constatăm că pe lângă elemente tradiționale, povestitorul a introdus altele noi, inspirate din realitățile societății în care basmul circula. Chiar și în prezentarea imaginilor tipice prozei fantastice, limbajul este nou. Așa cum afirmă Gheorghe Vrabie, textul își pierde „caracterul lui de montaj cinematic” și „ajunge într-o fază a unei expuneri narative de roman senzațional, de nuvelă criminalistică romanțioasă.”

Prin urmare, mentalitatea modernă a naratorului de la sfârșitul secolului al XIX-lea a înnoit compoziția tradițională a unei specii aparținând literaturii populare cu elemente din societatea contemporană lui.

Exemplul ne ajută să înțelegem funcționarea relației între planul diacronic și cel sincron, care a favorizat conservarea valorilor culturale tradiționale în societatea modernă, valori ce definesc personalitatea și spiritualitatea unui popor în etapele evoluției sale istorice.

Conservarea unor fapte de folclor în contexte care nu mai ofereau funcționalitatea lor, a fost posibilă prin respectul omului din popor pentru tradiție (așa am apucat), la care se adaugă motivația de natură estetică (așa e frumos) și cea de natură etică (așa e bine).

În contextul actual al evoluției rapide a societății și al integrării României în Uniunea Europeană, în acest moment când știința și tehnica au atins aproape punctul maxim al dezvoltării, în situația în care în unele dintre țările miticului continent, multe fapte tradiționale de folclor s-au pierdut, o interogație se ivește inevitabil: în spațiul românesc, valorile culturii populare conservate până acum se vor putea menține sau vor dispărea treptat, pentru că următoarele generații le-ar putea considera anacronice?

II.4. Caracterul anonim

Alături de oralitate, anonimatul constituie una dintre trăsăturile distinctive ale creației folclorice. Întrucât creatorul/ interpretul popular relevă sentimente și idei ale reprezentanților unei întregi comunități și nu

ale sale, personale, numele lui nu prezintă importanță. Creația în sine este aceea care primează în mentalitatea colectivității păstrătoare a valorilor culturale populare.

Anonimatul s-a impus „pe măsură ce s-a instituit și accentuat însăși diferența dintre cultura orală și cea scrisă.” Această trăsătură a folclorului este o consecință firească a oralității și a caracterului colectiv. Conștiința individuală se întrepătrunde în mod immanent cu cea colectivă. Întrucât creația și receptarea faptului folcloric sunt concomitente, individul talentat beneficiază în actul creației (el creează în timpul execuției) de sugestiile din partea publicului, pe care le inserează în creație. Deci este vorba de o „operă” colectivă și, chiar dacă unii manifestă o preferință deosebită pentru aceasta, ea e privită ca un bun spiritual al tuturor. De a ceea individului nu i se poate atribui paternitatea unui fapt folcloric.

Chiar dacă s-a întâmplat ca numele autorului să însoțească produsul folcloric, după un timp relativ scurt și o dată depășită zona în care era cunoscut, s-a pierdut sau a coborât într-un termen generic. Ovidiu Bîrlea menționează că a circulat în Muntenia, în perioada interbelică, o melodie de joc remarcabilă, intitulată după numele celui care a compus-o, un talentat lăutar, hora Calului. În scurt timp, a devenit hora lui Calu și apoi hora calului, denumirea fiind ilară

Au existat și situații când țăranii talentați și-au notat în caietele personale textele create de ei, menționându-și numele, dar acesta nu s-a păstrat în circuitul oral, în afara colectivității respective. Manifestarea de a atribui paternitate unei opere populare are caracter strict oral.

În ampla circulație în timp și spațiu, faptele folclorice rămân anonime.

II.5. Caracterul sincretic

La elaborarea creațiilor populare participă indivizi talentați fără a fi diferit specializați. Ca atare, la nivelul folclorului, sincretismul se manifestă ca un fenomen organic, complex, implicând existența simultană a mai multor forme de artă.

Este necesar să precizăm că sincretismul nu reprezintă o caracteristică exclusiv folclorică, întrucât îl regăsim și la nivelul culturii cărturărești „majore”, filmul, teatrul, opera fiind prin excelență sincretice.

În desfășurarea majorității faptelor ritualice de folclor, alături de vers, melodie și dans uneori, se apelează la gesturi magice care le conferă un veritabil caracter spectacular (Plugușorul, colindele, descântececele).

În procesul de creație a doinelor, a baladelor, în general a cântecului popular, un rol esențial îl deține melodia. Ea „contribuie efectiv, viu și plăsmuitor, la structurarea textului și la valorificarea estetică a lui.”⁹¹ Între vers și muzică se creează corespondențe care „le pun în anumite relații, inteligibile pentru public, și care exprimă, cât mai adecvat, intenționalitățile artistice ale cântărețului.” Datorită sincretismului, mesajul diferă de la o categorie folclorică la alta, diferențele fiind generate de necesitatea sincronizării limbajelor utilizate. De exemplu, în cântecele populare accentul unor termeni este altul decât cel uzual, pentru că este impus de sincronizarea cu accentul melodic. Aceeași motivație implică adesea introducerea în eres a unor cuvinte cu sau fără semnificație la nivelul lexical („măi”, „hăi”).

Basmele au fost și ele creații sincretice, deoarece în povestitul popular, naratorul apela și la mijloace de expresie metalingvistice (mimică, gest).

În cercetarea folclorului, multă vreme specialiștii au acordat prea puțină atenție melodiei, relației intrinseci între aceasta și text. În acest sens, cu pertinentță, unul dintre principalii reprezentanți ai filologiei moderne, Michele Barbi, care s-a ocupat de alcătuirea unei culegeri monumentale de cântece populare toscane, afirmă în volumul *poezia populară italiană* (1939) următoarele: „*Studiul și valorificarea poeziei populare au fost mult păgubite prin considerarea mereu a poeziei populare separat de melodie. Nu există poezie populară propriu-zisă fără cânt și însăși problema pur filologică, precum structura strofelor, nu se rezolvă adesea fără a ține seama de partea muzicală. Studiul muzicii prezintă dificultăți deosebite. Proasta condiție în care se găsește acest domeniu al studiilor noastre este deplânsă de doi învățați care s-au ocupat în ultima vreme de muzica populară: Giulio Fara cu Suflet muzical al Italiei și Francesco Balilla Pratella cu Eseu despre strigături, cântece, coruri și dansuri ale poporului italian.*”

Aceeași idee, mult mai profund nuanțată, este susținută și de unul dintre folcloriștii români, Adrian Fochi, care consideră că ar fi necesar „ca și muzicologii să cerceteze cu aceeași preocupare formulele muzicale ale cântecului nostru epic, spre a determina ce corespondențe se stabilesc între ele și planul corespunzător al textului.

Numai în acest mod vom cunoaște mai amănunțit ce se petrece cu adevărat în cuprinsul unui cântec, în procesul creației sale. Cele mai multe studii au abordat problema sincretismului în cântecul popular dinspre text spre melodie și, de aceea, adaugă folcloristul, ar fi necesar ca demersul să fie făcut și invers, dinspre melodie către text, deoarece *„s-ar putea astfel decela până și ecourile cele mai îndepărtate ale unui plan în celălalt și s-ar putea face parte dreaptă participării acestora la procesul de creație.”*⁶

Ideea formulată de Adrian Fochi, pe care o susținem, este aceea că „melodia nu este formă, iar textul conținut; fiecare din acești doi factori este și conținut și formă în același timp, unul pentru celălalt și fiecare pentru sine, iar cântecul se naște din împletirea lor neîntâmplătoare.”

La crearea, performarea, transmiterea și dăinuirea peste veacuri a literaturii populare, în general a folclorului, contribuie totul: textul (cel mai adesea versificat), melodia, elementele prozodice. Un element se completează cu celălalt, toate formând un întreg în care neconcordanțele, discontinuitățile nu mai pot exista.. Faptele folclorice se încadrează celui „complex expresiv” (D. Caracostea) ale cărui părți se află într-o permanentă și obligatorie interdependență

CAPITOLUL III

⁶ Mihai Pop, Obiceiuri tradiționale românești, Editura Univers, București, 1999

FOLCLORUL ROMÂNESC

III.1. Folclorul și cultura populară

III.1.1. Folclorul. Concept și evoluție

Cuvântul folclor, care denumește obiectul studiat, a început să fie folosit abia din secolul al XIX-lea. Deci, descoperirea semnificativului în raport cu semnificația denumită este foarte târzie, ca și în cazul etnologiei. Până atunci, expresii și cuvinte precum „tradizioni popolari”, „traditions populaires”, „saber popular”, „laografie”, „demopsihologie”, „demologie”, „demopsihologie” etc. defineau ceea ce cuprinde creația populară sau tradițională. Terminologia eterogenă necesita o înlocuire care s-a produs o dată cu publicarea scrisorii arheologului englez William John Thoms, semnate sub pseudonimul Ambrose Merton, în revista „The Atheneum”, numărul din 22 august 1846, prin care solicita schimbarea sintagmei „popular antiquities” („antiquites populaires”) cu termenul „folklore” (< folk = popor + lore = știință, înțelepciune), mult mai potrivit și mai cuprinzător. Acesta s-a impus treptat și s-a răspândit în țările europene. Popoarele germanice au introdus echivalentul Volkskunde (< Volk = popor + Kunde = știință).

În spațiul românesc, Ionescu - Gion a folosit prima oară cuvântul „folclor” în 1882, care apoi s-a răspândit, mai ales prin lucrarea lui Gr. Gr. Tocilescu, *Materialuri folkloristice* (1900).

Fenomenele de cultură populară fiind deosebit de complexe, materialul folcloric deosebit de vast, era firesc ca semnificației termenului să i se acorde diverse accepțiuni. Astfel, cercetătorii englezi (Andrew Lang, Ch. S. Bourne) au considerat folclorul o știință a tradiției populare, ce conține rămășițe („survivals”) ale unei foarte vechi civilizații, conservate și transmise de-a lungul timpului, prin viu grai, din generație în generație. Același punct de vedere l-a avut și folcloristul francez Paul Sébillot (*Le Folk-Lore*, Paris, 1913) care vedea în folclor „*un fel de enciclopedie a tradițiunilor... claselor populare sau a națiunilor puțin înaintate în evoluție... examenul survivalurilor care... urcă adeseori până la primele*

timpuri ale omenirii și s-au conservat mai mult sau mai puțin alterate, până la popoarele cele mai civilizate...”⁷

Sfera semantică a fost lărgită de folcloriștii germani (printre care Karl Weinhold) care au adăugat investigării literaturii populare, credințelor și obiceiurilor și pe cea a particularităților de grai, a obiectelor casnice, a portului popular etc.

O viziune cu totul nouă a adus, în primele decenii ale secolului al XX-lea, Arnold van Gennep (Le Folklore, Paris, 1924), pentru care folclorul nu mai constituia o sumă a rudimentelor, deci o știință a trecutului, ci o știință a prezentului ce studiază faptele vii ale existenței din mediul rural.

În România, înaintea lui van Gennep, Ovid Densusianu (Folclorul. Cum trebuie înțeles, 1909) deschide perspectiva de înțelegere științifică a folclorului, văzut ca totalitate a creațiilor prin care se reliefează modul de a gândi, de a simți, de a se manifesta al oamenilor din popor. El distinge în folclor două categorii de „producții”: cele raportate la sfera superioară de gândire și simțire (basmе, poezii, legende) și cele legate de existența cotidiană, practică (obiceiuri, credințe, superstiții). O idee cu totul novatoare pe care Densusianu a exprimat-o în 1909 a fost aceea a studierii faptelor folclorice atât diacronic, cât și sincron: *„Cercetătorul trebuie să cuprindă în câmpul lui de observație și actualitatea și trecutul; mintea lui trebuie să fie veșnic gata să cunoască și ce se întâmplă și ce s-a întâmplat altădată, pentru că nimic nu poate fi pătruns în toate tainele lui dacă e izolat în timp, ca și în spațiu; fapte de azi pot fi mai bine înțelese dacă le cunoaștem și pe cele din timpuri depărtate, după cum trecutul ne apare mai limpede la lumina prezentului. Între ce este și ce a fost, mintea noastră trebuie să întindă mereu punți de lumină – și numai cine înțelege aceasta este adevărat om de știință; ceilalți, care nu văd decât o parte mică din infinitatea de fapte, care iau în samă ori numai prezentul ori numai trecutul – aceia sunt «jumătate-învățați», ca «jumătate-oameni», despre care vorbesc basmele”*.⁸

⁷ Pavel Ruxăndoiu, Folclorul literar în contextul culturii populare românești, Editura „Grai și Suflet-Cultura Națională”, București, 2001, p.46

⁸ Ovid Densusianu, Flori alese din cântecele poporului. Vieța păstorească în poezia noastră populară. Folclorul, Cum trebuie înțeles. Graiul din Țara Hațegului, Editura pentru Literatură, București, 1966, p. 56.

Un rol semnificativ în evoluția și lămurirea conceptului de folclor l-au avut și alți cercetători din Europa. Italianul Pitré, coordonator al renumitei colecții „Biblioteca delle tradizioni popolari”, era de părere că folclorul trebuie să cuprindă deopotrivă creații spirituale și materiale și a impus ideea că tradițiile populare, aparținând prin excelență trecutului, sunt permanent înnoite, adaptate la condițiile existențiale ale prezentului.

Folcloristul spaniol Menéndez Pidal considera folclorul drept un depozitar al documentelor vieții spirituale naționale, o mare parte a lui, reprezentată de poezia populară, trăind prin variante, prin acea îndelungată elaborare care-i conferă rezistența în timp, dar și specificitatea.

Pentru I. A. Candrea, folclorul reprezintă un fenomen viu, spontan, o sumă a interpretărilor *„pe care le dă poporul fenomenelor naturii și în genere tuturor celor văzute, auzite și simțite de dânsul, care frământă imaginația-i bogată, care se strecoară în sufletu-i simplist și pe care mintea-i naivă le înregistrează și le răstălmăcește, exteriorizându-le prin grai și cântec, prin datini și obiceiuri, constituie o enciclopedie sui generis... Aceste concepții ale poporului se transmit prin tradiție, din generație în generație și apar azi nu ca niște fosile, ci ca niște organisme vii care și-au păstrat structura primordială...”*⁹

La fel îl definește Tache Papahagi în Mic dicționar folcloric (1947): *„Folclorul este imaginea vie, oglinda fidelă a sufletului unui popor, oglindă în care se reflectă întreaga lume însuflețită sau neînsuflețită, reală sau închipuită, în mijlocul și sub influența căreia el trăiește”*.¹⁰

În a doua jumătate a veacului al XX-lea, în definirea și delimitarea conceptului se impune tot mai pregnant criteriul estetic. Astfel, în domeniul folclorului intră creația artistică populară, investigarea culturii populare în genere revenind etnografiei. Creațiile plastice și decorative se circumscriu artei populare. Gh. Vrabie, Ovidiu Bîrlea, I. C. Chițimia, Ovidiu Papadima, Mihai Pop ș.a. sunt adepți ai acestei orientări.

Din această succintă prezentare doar a câtorva dintre principalele direcții de evoluție a conceptului de folclor, se poate observa diversitatea punctelor de vedere ce au fost exprimate. De aceea, definirea obiectului

⁹ Barbu Theodorescu, Octav Păun, Folclor literar românesc, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1964, p. 14

¹⁰ Tache Papahagi, Mic dicționar folcloric. Spicuri folclorice și etnografice comparate, Editura Minerva, București, 1979

nostru de studiu a impus, în ultimele 2-3 decenii ale veacului anterior o acceptare „convențională a unui sistem elastic de delimitări și definiri operaționale”¹¹, pentru a elimina incertitudinea și chiar confuzia.

Definirea convențională implică, în egală măsură, perspectiva diacronică și cea sincronică. Adoptând punctul de vedere al lui Pavel Ruxăndoiu, considerăm că diacronic folclorul trebuie definit în cadrul „unui sistem cultural evoluat, de tip dualist, care dizolvă concomitent forme orale și scrise (în timp ce culturile primitive sunt exclusiv orale)”¹², ce impun metode specifice de studiere. În plan sincron el reprezintă valorile artistice ale culturii populare spirituale.

Prin urmare, folclorul reprezintă „totalitatea creațiilor artistice aparținând culturii spirituale a poporului – deci cultura populară spirituală din perspectivă estetică”¹³

III.1.2.Folclorul literar

Pentru acest concept s-au folosit din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și până în prezent și expresiile: literatură populară (Mozes Gaster – Literatura populară română, 1883, Ovidiu Papadima – Literatura populară, 1968), literatură orală (B. P. Hasdeu – Cărțile poporane ale românilor, 1879, N. Cartoian – Cărțile populare în literatura românească, 1938). Mai rar întâlnim sintagma literatură tradițională. De fapt, cele trei determinative: populară, orală, tradițională sunt sinonime, iar opțiunea specialiștilor și a culegătorilor de folclor pentru unul dintre ele este determinată de perspectiva din care este definit obiectul. Astfel, literatura orală/tradițională îl definește prin prisma unuia dintre caracterele definitorii (oral, tradițional), iar literatura populară îl definește prin raportul dintre creație și mediul care a realizat-o.

De mai bine de patru decenii s-a impus însă expresia folclor literar, utilizată frecvent în studiile de specialitate, în cursurile destinate studenților, dintre care amintim: Barbu Theodorescu și Octav Păun – Folclor literar românesc, 1964; Mihai Pop și Pavel Ruxăndoiu – Folclor literar românesc, 1968, 1978 și 1990; Pavel Ruxăndoiu – Folclorul literar în

¹¹ Pavel Ruxăndoiu, Folclorul literar în contextul culturii populare românești, Editura „Grai și Suflet-Cultura Națională”, București, 2001

¹² Ibidem

¹³ Ibidem

contextul culturii populare românești, 2001; Constantin Eretescu – Folclorul literar al românilor. O privire contemporană, 2004.

În cadrul culturii artistice populare, folclorul literar constituie un capitol amplu, un capitol în care realizările sunt în mișcare permanentă, datorită necesităților de adaptare la cerințele noi ale celor care le-au creat și le-au păstrat. Fără îndoială, acest domeniu nu poate fi înțeles pe deplin fără raportarea la cultura populară, la trăsăturile ei specifice, deci la contextul în care se circumscrie. Ca atare, specialistul, folcloristul trebuie să aibă mereu în vedere și elemente de etnografie, de antropologie, de muzicologie, de mitologie etc. Aceasta înseamnă că faptele folclorice, textele populare necesită o cercetare sincretică, integrală, în care este cuprinsă analiza structurii și a semnificațiilor lor, a valorilor proprii, estetice, care le individualizează, a evoluției temelor și motivelor ținându-se seama nu doar de o singură variantă, ci de cât mai multe variante ale unui text.

III.1.3. Cultura populară

Pentru o mai bună înțelegere și aprofundare a conceptului de folclor, integrat culturii artistice populare, este necesară o privire sintetică, minimală asupra conceptului de cultură populară.

Termenul de „cultură”, pe care îl întrebuițăm atât de des în existența noastră cotidiană, cunoaște numeroase definiții formulate din diverse perspective. Conform unei statistici, în anul 1974 erau peste 200 de definiții ale acestui concept. Cea mai simplă definiție care poate fi formulată este aceasta: prin cultură înțelegem totalitatea valorilor materiale și nonmateriale (spirituale) pe care umanitatea le-a realizat în urma unei îndelungate experiențe sociale și istorice. Din datele existente până acum, se pare că prima definiție dată conceptului de cultură, pe care o putem considera „canonică”, îi aparține antropologului englez Edward B. Tylor, care în lucrarea *Primitive Culture* (Londra, 1871) o consideră „*un întreg deosebit de complex, ce include cunoașterea, credința, arta, morala, legea, obiceiul și alte capacități și obișnuințe acumulate de om ca un membru al societății.*”¹⁴

¹⁴ Achim Mihu, *Antropologia culturală*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002

O altă definiție, mult mai cuprinzătoare, este formată de Alfred L. Kroeber și Clyde Kluckhohn, din al căror punct de vedere „*cultura constă din modele (patterns) explicite și implicite, ale comportării și pentru comportare, însușite și transmise prin simboluri, constituind realizările distincte ale grupurilor umane, inclusiv materializarea lor în produse*”.¹⁵

Deci, cultura, specifică naturii umane, este un proces îndelungat de creație, de învățare și de transmitere codificată (prin simboluri) a informației la nivelul grupurilor umane.

Între societate și cultură există o relație de interdependență, căci pentru funcționarea societății cultura este indispensabilă, iar pentru producerea culturii societatea este o condiție sine qua non. Ideea necesității culturii pentru colectivitate, pentru societate, este subliniată de I. M. Lotman, în Studii de tipologie a culturii: „*Se poate presupune că, dacă pentru existența biologică a unui individ satisfacerea unor cerințe naturale bine definite se dovedește suficientă, viața unei colectivități, oricare ar fi ea, este imposibilă fără o anumită cultură. Pentru orice colectivitate, cultura nu constituie un adaos facultativ la minimum condițiilor vitale, ci un principiu obligatoriu, fără de care existența ei devine imposibilă*”¹⁶

Pe de altă parte, cultura este aceea care îi conferă ființei umane adevărata sa ființare și demnitate de „a fi”, deosebindu-se, ca ființă integrată naturii, de celelalte animale. În acest sens, definirea pe care filozoful culturii, Lucian Blaga, o dă acestui concept într-un dialog cu Mircea Eliade, merită a fi menționată: „*Pentru mine, cultura este modul specific de a exista al omului în Univers. Este vorba de o mutațiune ontologică, mutațiune care deosebește pe om de celelalte animale și care e rezultatul eforturilor omului de a-și revela Misterul. Omul singur este creator de cultură și aceasta datorită trăirii sale întru mister și revelare. Omul, încercând să-și reveleze misterul, în ale cărui dimensiuni singur trăiește, creează cultura*”.¹⁷

Din punctul de vedere al celor mai mulți antropologi, unitatea de bază a culturii este simbolul, cultura fiind creată prin capacitatea de simbolizare a ființei umane. Așa cum afirmă Ralph Waldo Emerson, „noi suntem

¹⁵ Ibidem

¹⁶ I. M. Lotman, Studii de tipologie a culturii, Editura Univers, București, 1974

¹⁷ Mircea Eliade, Convorbiri cu Lucian Blaga, în vol. Lucian Blaga – cunoaștere și creație, Editura Cartea Românească, București, 1987

simboluri și trăim în interiorul simbolurilor”. Potrivit opiniei lui Leslie A. White, capacitatea de a utiliza simboluri i-a transformat pe strămoșii noștri antropoizi în oameni și tot datorită acestui fapt au fost create și perpetuate culturile. Comportarea umană în ansamblul ei este dependentă de utilizarea lor și este ea însăși „o comportare simbolică”.

În afara relației axiomatice dintre cultură și societate (niciuna neputând exista și funcționa fără cealaltă), importantă este și relația ce se stabilește între cultură și tradiție. Se știe că o cultură este produsă într-un anumit cadru temporal și social, fiind transmisă apoi din generație în generație. Astfel, cultura primește în timp atributul tradiționalului. Cultura odată devenită tradițională nu exclude inovarea, care, însă, devine valoare culturală numai dacă o colectivitate o acceptă, alăturându-se treptat valorilor ei tradiționale.

Producerea de valori culturale este fundamentală existenței omului, *„ceea ce înseamnă că, în raport cu umanitatea, cultura se constituie ca entitate universală”*.¹⁸

Însă, crearea faptelor de cultură este determinată de factori particulari de mediu, diferiți de la o regiune la alta, de la un popor la altul. Aceasta implică o evoluție proprie a culturii ce aparține unui anumit mediu geografic, social etc. Deci, cultura se prezintă, mai ales astăzi, sub forme particulare caracterizând națiunile din societatea contemporană.

Prin urmare, se ajunge la *„două mari paradoxuri ale culturii:*

- *cultura este stabilă, dar în același timp, dinamică, manifestând schimbări continue și constante;*
- *cultura, ca achiziție umană, este universală, dar fiecare manifestare locală sau regională a ei poate fi considerată ca unică”*.¹⁹

Rezultă că prin elaborare, manifestare și prin structura ei, orice valoare culturală și circumscrie caracteristicilor societății care o elaborează. Fiecare cultură, definită prin trăsăturile ei specifice și care poate fi numită „cultură particulară” se încadrează marii culturi a omenirii, care poate fi numită „cultură universală”. Elementele cele mai importante

¹⁸ Mihai Pop, Obiceiuri tradiționale românești, Editura Univers, București, 1999

¹⁹ Pavel Ruxăndoiu, Folclorul literar în contextul culturii populare românești, Editura „Grai și Suflet-Cultura Națională”, București, 2001

care generează demarcația culturilor particulare sunt mediul (factorul natural), factorul demografic și cel istoric, care, deși nu trebuie absolutizate, lasă o amprentă puternică asupra acestor culturi.

Fiecare dintre culturile particulare, dar și cultura universală privită în ansamblul ei, a parcurs mai multe stadii, nivele, de la cultura primitivă până la cultura postmodernă și consumatoristă din societatea actuală. Cultura primitivă este considerată cultura ființelor umane aflate la începutul existenței lor, dar și cultura acelor grupuri, comunități aflate sub aspectul evoluției tehnico-științifice pe o treaptă inferioară, asemănătoare cu a strămoșilor noștri din epoca pietrei până în neolitic. Despre cultura celor din urmă s-a scris suficient de mult, mai ales după descoperirea Americii, indigenii fiind considerați „sălbatici”, „primitivi” de către europenii cuceritori, „civilizați”. Determinativul de „primitivă” i se atribuia culturii aborigenilor din America, Africa, Australia prin compararea cu cultura occidentală. Referitor la acest aspect, în secolul al XVI-lea, în Eseurile sale, Montaigne nota: *„Consider că la națiunea aceasta (adică cea braziliană) nu există nimic barbar sau sălbatic, după câte mi s-a relatat, în afară de faptul că barbar înseamnă pentru toată lumea ceva în afara obișnuinței tale. Căci noi nu avem alt termen de comparație pentru adevăr și rațiune decât ceea ce vedem și gândim conform obiceiurilor și părerilor din țara în care trăim și care înseamnă pentru noi religia perfectă, politica perfectă, modalitatea perfectă de folosire a lucrurilor. Îi considerăm pe ei (brazilienii) sălbatici, la fel cum numim sălbatice fructele crescute spontan în natură: de fapt sălbatice ar trebui să le numim pe cele transformate artificial de noi și întoarse de la natura lor primară. Acelea sunt vii și viguroase prin calitățile și proprietățile lor naturale, pe care noi le-am transformat și denaturat după bunul plac al gustului nostru corupt”*.²⁰

Cultura primitivă este cea care precede cultura populară. În timp ce prima aparține unei societăți care nu cunoaște scrisul, cealaltă *„se dezvoltă într-o societate dualistă din punct de vedere cultural, care acceptă în paralel cultura orală și cultura scrisă.”*²¹ De fapt, apariția culturii populare este legată de adăugarea diferențelor sociale, de instaurarea clasei de

²⁰ Giuseppe Cocchiara, Istoria folcloristicii europene. Europa în căutare de sine, Editura Saeculum I. O., București, 2004

²¹ Pavel Ruxăndoiu, Folclorul literar în contextul culturii populare românești, Editura „Grai și Suflet-Cultura Națională”, București, 2001

stăpâni de sclavi și cea a sclavilor, a proprietarilor de pământ și a celor care-l lucrau etc.

Ca atare, putem vorbi despre o cultură populară a antichității, a Evului mediu etc. Diferențele au devenit și mai mari o dată cu apariția scrisului și a instituțiilor formale, destinate învățării, când s-a ivit o cultură scrisă, inaccesibilă celor săraci, oamenilor de rând. Astfel, în aceeași societate au coexistat diverse tipuri de cultură: cultura de curte, cultura claselor dominante, alături de cea religioasă și de cea basmelor populare (populară).

Cultura populară se deosebește de celelalte, ea aparținând grupurilor neștiutoare de carte din societăți care cunosc și utilizează scrisul ca mijloc de transmitere și de păstrare a informației. Astfel, caracterul scris devine specific culturii „cărturărești”, „savante”, „aristocratice”, iar caracterul oral celei populare.

Cu privire la termenul „popular” trebuie să precizăm că i s-a atribuit semnificația „care circulă în popor, care se bucură de popularitate în rândul maselor” și că în secolul al XX-lea, paralel cu acesta a circulat și termenul „poporan” prin care se înțelegea „creat de popor”, „care aparține poporului”. În timp, semnificația termenului s-a amplificat, astfel încât, cum susține folcloristul italian Giuseppe Cocchiara, *„prin conceptul de popular trebuie să înțelegem tendința, nevoia și exigența individului care trăiește laolaltă cu ceilalți, gândește, pentru a spune așa cu un suflet al său care e și sufletul celorlalți, al micii lumi vaste care îl înconjoară și în care se cuprinde realitatea și istoria sa”*.²²

Referitor la cultura populară din spațiul românesc, dar și din celelalte țări sud-est europene, mult timp a circulat ideea că aceasta ar fi specifică țăranimii, deoarece populația mediului rural a fost majoritară în secolele anterioare, iar satul a reprezentat principala unitate socială în această zonă a continentului nostru. Structurile sătești s-au dovedit de-a lungul timpului deosebit de rezistente, iar schimbările în mediul rural au fost lente, datorită unui „conservatorism” manifestat ca forma mentis. Nu întâmplător, în timp, cultura populară a fost identificată cu cea țărănească, iar prejudecata aceasta s-a adăugat în România epocii comuniste. Evident, sa omis că pe

²² Giuseppe Cocchiara, *Istoria folcloristicii europene. Europa în căutare de sine*, Editura Saeculum I. O., București, 2004

măsură ce au fost create orașele, oamenii din mediul urban și-au creat propria lor cultură populară. Aspectul este mult mai evident în țările puternic industrializate (cele din Europa Occidentală, din SUA), unde satele au dispărut și atunci s-a considerat că acele „comunități mici”, în care membrii lor au mai puține contacte cu cei din exterior, sunt creatoare de cultură populară.

În comunitățile umane mici (sate, orașele) trăsăturile definitorii sunt: *„caracterul distinct, dat de limitele ei clare, vizibile pentru cei din afară, dimensiunea mică, omogenitatea, economia de subzistență, producerea în interior a tuturor celor necesare vieții”*²³. Într-un astfel de mediu social se produce o cultură diferită de cea „academică”, „modernă” chiar, o cultură mult mai simplă, transmisă oral, anonimă, ancorată în tradiție, care are la bază nu o experiență individuală, ci experiențe colective. O astfel de cultură, deși „conformistă” în esență, se dovedește receptivă față de factorul inovator.

Așa cum numeroși specialiști au considerat și consideră, cultura populară reprezintă o „arhivă” de informații despre omul timpurilor istorice, dar aceasta nu o împiedică să se manifeste ca „un organism viu”, aflat în permanentă schimbare și adaptare, în funcție de evoluția societății.

Elementele culturii populare, numite altădată „supraviețuiri”, „relicve”, constituie mărturii pentru prezent, din trecut. Până în secolul al XX-lea a dominat această tendință de a se căuta în cultura populară ceea ce aparține exclusiv trecutului, ceea ce este străvechi.

III.2. DE LA GESTUL MITICO-RITUALIC LA SPECTACOL POPULAR - CĂLUȘARII

Prin creațiile literare pe care le-a făurit, prin jocurile și obiceiurile pe care le-a moștenit și le-a adaptat în funcție de evoluția societății sau pe care le-a inventat, românul lasă impresia că înțelege „schemele” mitologice doar dacă le transpune în universul său cotidian, concret.

Mai mult, românul pare a fi mai mult interesat de detaliu decât de traiectoria mesajului transmis.

²³ Nicolae Constantinescu, Alexandru Dobre, Etnografie și folclor românesc. Note de curs. Partea I. Familia științelor etnologice, Editura Fundației România de Măine, București, 2001

În memoria populară, eroii colectivi mitico-magici au ocupat întotdeauna un loc semnificativ. În momente esențiale, mentalitatea oamenilor din popor a impus raportarea la personajul colectiv, în special la strămoși. Între români și strămoșii lor a existat și există încă o legătură esențială și, de aceea, oamenii s-au străduit să o mențină nealterată. Este aici un reper al mentalității românești care-l consideră pe individ o entitate determinată pe linia genetică ce trimitea la strămoșii care au asigurat reperele ancestrale ale neamului (chiar dacă despre acțiunile acestora nu există nici referință).

O tipologie a eroilor colectivi mitico-magici poate fi reconstituită prin cunoscutul dans ritual românesc al Călușarilor, devenit un termen de referință constant pentru cultura noastră populară, iar impactul acestuia asupra mentalității românilor nu poate fi negat.

Obiceiul, cunoscut și sub denumirea de Căluș, răspândit odinioară în aproape toată România, iar astăzi doar în sudul Olteniei și Munteniei (Olt, Teleorman, Dolj, Argeș, Ilfov, Ialomița), reprezintă, cum opinează Mihai Pop, *„cea mai importantă manifestare folclorică în care, în cadrul obiceiurilor, dansul ca mod de expresie are un rol preponderent”*²⁴

Informații prețioase cu privire la desfășurarea obiceiului întâlnim în diverse studii, începând din secolul al XVIII-lea și până în prezent, la Dimitrie Cantemir (*Descriptio Moldaviae*, 1714), F.I. Sulzer (1781, Viena), Lazăr Șăineanu (*Studii de Folclor*, 1896, București), Tudor Pamfile (*Sărbătorile de vară la români*, 1910, București), T.T. Burada (*Istoria Teatrului în Moldova*, 1915, Iași), Romulus Vuia (*Originea jocului călușarilor*, 1934), Horia Barbu Oprișan (*Călușarii*, 1969, București), Mircea Eliade (*Notes of the Călușarii*, 1973, S.U.A.), Mihai Pop (*Călușul*, 1975, *Revista de Etnografie și Folclor*, București).

Pentru cercetători a fost și este încă foarte greu de stabilit originea acestui joc, care, cu siguranță, este o reminiscență a unui foarte vechi cult. Este posibil ca jocul să își afle originea în Coli - Salii romani (ambele aparțineau aceluiași grup de obiceiuri, al dansurilor cu arme, al cărui scop era de a alunga demonii ce afectau sănătatea oamenilor). Denumirea provine de la figura de cal (căluș), care era considerat un demon al sănătății

²⁴ Mihai Pop, *Obiceiuri tradiționale românești*, Editura Univers, București, 1999

și al fecundității. Prin caracterul său vindecător, jocul Călușarilor din România diferă de obiceiurile similare întâlnite în sudul Macedoniei, în Bulgaria. Acest fapt constituie nota sa distinctivă și cea mai caracteristică. O dovadă a faptului că obiceiul nu este străin de un cult solar o reprezintă respectarea cu strictețe a celor două momente ale zilei – răsăritul și apusul –, căci ei nu dansează înainte de răsărit și nici după apusul soarelui. În Banat, Călușarii interpretează un dans al soarelui la răsărit și alt dans al soarelui la apus. De aici reiese caracterul mitic-solar al acestui obicei.

În jocul, probabil preistoric al Călușarilor, s-au contopit prin suprapunerea unor sărbători celebrate la date diferite, două reprezentări mitologice, și anume una legată de venerarea Ielelor (Rusaliilor, Vântoaselor) și alta de cultul calului. Călușarii (Călușul) reprezintă un ceremonial de mare spectacol, în care zeul cabalin (Mutul Călușului), protector al cailor și al verii, petrece împreună cu ceata Călușarilor în săptămâna Rusaliilor. Dansul cuprinde practici și formule magice, acte rituale executate de o ceată formată numai din bărbați și care este strict ierarhizată: mut, vătaf, ajutor de vătaf, stegar și călușari de rând.

Rolul cel mai important îl deține cel care este numit Mutul, deoarece îi este interzis să vorbească în zilele când se desfășoară obiceiul. Cauza muțeniei sale este mai mult de natură psihologică. El poartă o mască și probabil că, potrivit unei cutume, figurile mascate adoptau tăcerea spre a nu se trăda și spre a augmenta nota misterioasă care îi caracteriza pe Călușari. Maska lui este grotescă, făcută din piele sau din cârpe, iar costumul este confecționat uneori din două culori, amintind de arlechinul jocurilor de carnaval. Ca recuzită, mutul purta tot timpul agățat de curea un obiect de formă falică, sugerând astfel că este reprezentantul demonului fecundității. Lui i se recunoaște și rolul de persoană protectoare a călușarilor, apărându-i împotriva ielelor cu lovituri de bici. Starea euforică și coeziunea mistică între călușari, legați printr-un jurământ de credință, sunt obținute prin executarea, până la epuizare fizică și psihică a dansurilor considerate sacre, executate pe melodii cântate de lăutari, aceștia nefăcând parte din grup (ceată). Astfel, dansurile călușarilor au același efect ca bețiile rituale de la Anul Nou (Revelionul) și amintesc totodată de dansurile orgiastice ale bacantelor din timpul sărbătorilor dionisiace.

O primă descriere detaliată a acestui joc ritualic o întâlnim în monografia savantului Dimitrie Cantemir, intitulată *Descriptio Moldaviae*, cap. XVIII: Călușarii „*se adună o dată pe an, îmbrăcați în haine femeiești, poartă pe cap o cunună împletită din frunze de pelin și smălțată cu fel de fel de flori, își prefac glasul ca femeile, ca să nu poată fi recunoscuți, și-și acoperă fața cu o pânză albă. În mâini poartă toți săbii goale cu care ar străpunge pe orice om din mulțime ar îndrăzni să le smulgă acoperământul feței. Acest drept li l-a dat un străvechi obicei și în așa măsură încât pentru asta nici nu pot fi trași în judecată pentru moarte de om [...] Astfel, timp de zece zile, între sărbătoarea Înălțării Domnului și Rusalii, nu-și găsesc pic de odihnă, ci străbat jucând și alergând toate orașele și satele. În vremea asta nu dorm decât sub acoperământul unei biserici*”.²⁵

Astfel se desfășura dansul ritualic la începutul secolului al XVIII-lea, când l-a consemnat Cantemir, care evidențiază caracterul lui de obicei folosit pentru vindecarea unor stări malade. Precizarea sa cu privire la absolvirea de judecată pentru călușarii care ucideau pentru a asigura secretul jocului și respectarea cu strictețe a ritualului este importantă pentru înțelegerea mentalității românești în legătură cu spectrul magicului. Astfel, constatăm că românul nu este interesat de sondarea magicului, a ocultului, de descoperirea unor noi modalități de pătrundere în tainele existenței, el manifestă numai un deosebit respect pentru acesta. Românul acceptă că există persoane inițiate (în cazul de față ceata Călușarilor) și acestora le acordă atât respectul cât și totală încredere, considerând că inițiații sunt singurii responsabili pentru toate acțiunile lor.

Începând cu a doua jumătate a secolului al XX-lea, datorită cercetărilor efectuate de specialiști în satele din sudul României (Oltenia, Călărași ș.a.) unde obiceiul se practică și acum, spre deosebire de celelalte zone ale țării, s-a putut constata că practicile superstițioase și actele magice au fost eliminate, Călușul devenind „un mare joc de virtuozitate” (Mihai Pop).

La baza practicării obiceiului care cuprinde numeroase elemente de spectacular, obicei care și în zilele noastre generează semne de interogație pentru neofiți, dar și pentru specialiști, se află ceata Ea se constituia prin

²⁵Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, Editura Academiei, București, 1973

prestarea unui jurământ, care era secret ca și regulile de comportament ale membrilor săi.

Ceata Călușului are o rânduială foarte riguroasă, cuprinzând, de obicei, numai bărbați între 20 și 60 de ani. Altădată, ceata era formată din 7, 9, 11 sau 13 bărbați pe o perioadă de 3, 5, 7 sau 9 ani (în zilele noastre cifrele nu se mai respectă cu aceeași strictețe). Ei se îmbracă în costum național (care era înainte costumul țăranesc de sărbătoare). În general, capul și-l acoperă cu o pălărie cu boruri largi, frumos împodobită cu mărgelile multicolore și panglici. Au mijlocul încins cu bete și pe piept au de asemenea bete prinse în diagonală. La picioare, sub genunchi și la glezne au canafuri și zurgălăi (clopoței). Călușarii se încalță în timpul desfășurării obiceiului cu opinci prevăzute cu piteni (plăci de metal fixate lateral pe partea exterioară) care sună în timpul dansului, reliefând, împreună cu clopoțeii (zurgălăii), ritmul melodiei și al jocului.

Au întotdeauna cu ei un steag alb. Acesta reprezintă cel mai important element al obiceiului și este realizat cu un anumit ceremonial, înainte de depunerea jurământului. Steagul este făcut astfel: Călușarii aleg o prăjină cu o lungime de peste trei metri, în vârful căreia leagă o năframă sau un prosop țesut în casă, fire de usturoi și de pelin, deoarece, potrivit credinței populare ele au proprietăți de vindecare. Pe întreaga durată a practicării obiceiului, steagul este ținut de către primul călușar din grup și nu este permis ca el să fie lăsat să cadă, întrucât se consideră că se poate întâmpla ceva nefast dacă el va cădea.

Așa cum am menționat mai înainte, acea persoană din grup care este numită „mutul” nu are voie să rostească nici un cuvânt cât timp durează dansul și între picioare poartă un falus din lemn, supradimensionat. Falusul simbolizează în acest caz ideea de fecunditate, de fertilitate, dar și o „ambiguă agresivitate sau injurie la adresa ielelor”.²⁶

La brâu Călușarii își agață usturoi și pelin și în mână țin o sabie din lemn și un arc, iar mai nou un băț. Rolul acestor instrumente obligatorii în recuzita obiceiului era de apărare împotriva spiritelor malefice, cu predilecție a ielelor.

²⁶ Mihai Pop, Călușul (Lectura unui text), în Folclor românesc, vol. II, Editura Grai și Suflet-Cultura Națională, București, 1998

Călușarii rămâneau împreună 10 zile. Perioada respectivă reprezenta pentru ei, dar și pentru colectivitatea căreia îi aparțineau, ieșirea din cotidian și pătrunderea în ritual, trecerea dintr-o dimensiune obișnuită în cea mitico-magică, în care se impunea cu strictețe respectarea unor interdicții, deoarece se credea că încălcarea lor generează din partea ielelor acțiuni pedepsitoare. Ca atare, acesta era răstimpul când comunitatea conferea toate atributele ei de apărare cetei de Călușari.

Ceata se constituia după următorul ritual: se adunau în locuri izolate (adesea la încrucișări de drumuri) pentru a fi feriți de privirea indiscretă a oricărui intrus, înfingeau în pământ steagul alb. În apropierea acestuia stătea „mutul” culcat pe pământ și fiecare dansator sărea peste el și peste bastoanele (bețele) călușarilor așezate în două rânduri. Apoi, fiecare călușar jură pe steag că va respecta întru totul ordinele vătafului, că timp de 3 ani nu va divulga nimănui secretele lor și că pe întreaga durată a desfășurării obiceiului nu va atinge trupul nici unei femei. Dacă jurământul nu va fi ținut, va înnebuni pentru toată viața. Iată câteva formule ale jurământului Călușarilor: „Jur cu zău, pe sufletele moșilor mei, pe caii și vitele mele, să respect Călușul și legea lui până la dezlegarea steagului” (Argeș). „Ne legăm să fim uniți, să sărim unul pentru altul, să ne ajutăm, să nu ne rupem de Căluș, să nu dorim banii și să nu ne atingem de femei cât suntem în Căluș. Așa să ne ajute Dumnezeu!”. (Teleorman) „În numele lui Dumnezeu, Sântulețul, ne legăm, jurând credința către steag, că vom juca în dreptate, fără supărare și fără murmur”. (Muscel)

Se poate observa că textul ori jurământul diferă de la o zonă la alta. Trebuie precizat că acesta era în fiecare an înnoit, mai ales dacă în grup era primit un nou membru. Este posibil ca din această cauză el să fi fost divulgat și, de asemenea, este posibil ca tocmai divulgarea aceasta să oculteze un text secret sacru. Către această idee ne îndreaptă și o formă vrăjitoarească mai veche a jurământului, semnalată în Oltenia de către cercetătorul austriac R. Wolfram, în 1934.

Potrivit relatării sale, ritualul era următorul: Cu două săptămâni înainte de sărbătoarea Rusaliilor, după alegerea vătafului, călușarii se duceau la o vrăjitoare bătrână. Ea le dădea o năframă neagră ce aparținuse

unei femei rele, care murise de puțină vreme. Într-un colț al năframei lega un cățel de usturoi descântat (se spune că după descântat usturoiul are un miros foarte puternic).

Năframa se fixa la bățul călușarilor ca un steag care apoi era fluturat deasupra capetelor acestora. Cel asupra căruia conducătorul grupului oprea steagul cu mai multă insistență, începea să danseze într-un ritm din ce în ce mai alert, până cădea la pământ, amețit, în transă. În dimineața zilei următoare, dansatorii mergeau din nou la vrăjitoare și începeau să joace, iar în timpul dansului strigau „Hălai șa și iar așa”. Vrăjitoarea se învârtea cu steagul în mână în jurul cercului format de călușari și rostea descântece. În momentul când dansul ajungea la punctul culminant, vrăjitoarea flutura steagul deasupra capetelor lor, pentru a-i verifica puterea. Dacă acel călușar peste capul căruia oprea steagul cădea în stare de leșin, puterea miraculoasă a acestuia era asigurată. Doborârea reprezenta dovada că descântecul / descântecele și-a(u) făcut efectul, iar steagul a primit o putere magică. Atunci femeia le dădea călușarilor steagul, spunându-le: „*Duceți-vă în pace*”, iar ei răspundeau: „*Fără teamă și cu mult noroc*”.²⁷

Această formă complexă de jurământ nu a mai fost ulterior întâlnită de vreunul dintre folcloriștii / etnografii români, acest aspect dovedind, pe de o parte, că ritualul s-a simplificat tot mai mult, iar pe de altă parte, că nici trecerea timpului și nici pătrunderea elementelor civilizatoare nu au conferit „tainelor” Călușarilor un caracter exoteric.

După depunerea jurământului (care confirmă că ceata este pregătită să apere satul, colectivitatea de „agresiunea” ielelor), grupul Călușarilor se prezintă în dimineața zilei de Rusalii în fața comunității. [Oamenii din popor credeau că în zilele de sărbătoare forțele răufăcătoare sunt mai active, iar prezența Călușarilor asigură o apărare promptă.] Ei merg din casă în casă, dansează și colindă (rostesc urări de bine).

Colindatul, ca și cel de Anul Nou, avea la bază principiul că fiecare gospodărie reprezintă un întreg și răspundea pentru bunăstarea comunității respective. A nu primi ceata de Căluș însemna o excludere din colectivitate și renunțarea la apărare în cazul unei situații critice. Putea însemna și o pactizare cu reprezentările mitologice răufăcătoare (în acest caz ielele). De

²⁷ Mihai Pop, Considerații etnografice și medicale asupra călușului oltenesc

asemenea, dacă grupul de dansatori nu ar fi colindat o casă, aceasta ar fi însemnat o abatere gravă de la datoria (sacră) de apărare a comunității.

Un rol important pe care colectivitatea l-a atribuit sute de ani Călușarilor era acela de vindecător. Funcția benefică, vindecătoare, curativă a cetei de Călușari a fost cea mai importantă dintre funcțiile (de inițiere, de apărare a comunității) deținute de acest complex și străvechi obicei, care de-a lungul vremurilor a fost înconjurat de o aură de mister.

Diagnosticarea unui bolnav se făcea prin muzică, un lăutar cântând, pe rând, anumite melodii ale diverselor „jocuri” ce alcătuiesc dansul Călușarilor (Calul, Chișerul, Sarea și lâna, Rața, Bățul, Cătrănița, Floricica). Se consideră că fiecare spirit răufăcător sau boală se întruchipează într-o anumită melodie. De aceea, pentru a fi diagnosticată, bolnavului i se cântau toate melodiile repertoriului medical, până când el dădea un semn prin care lăsa să se înțeleagă că e atins în mod deosebit de melodia respectivă. [Precizăm că în camera bolnavului intrau numai vâtaful și unul dintre lăutari.] Prin executarea jocului căruia îi aparținea melodia ce a produs reacția se spune că persoana cuprinsă de maladie se vindeca. Însă, dacă o persoană bolnavă nu reacționa deloc la niciuna dintre melodii călușarii renunțau, își declinau competența.

Trebuie menționat că niciodată Călușarii nu au vindecat oameni bolnavi de epilepsie sau de alte boli nervoase.

Vindecarea se realiza întotdeauna printr-un joc cu doborâre. Aceasta se făcea în două moduri: prin spargerea unei ulcele care conținea apă vrăjitoarească sau prin atingerea cu năframa steagului, ambelor atribuindu-li-se valențe magice.

Pentru doborârea prin spargerea ulcele se cunoaște următorul scenariu: vâtaful așeza în mijlocul cercului format din călușari o ulcică cu apă, frunze de pelin și usturoi. Lăutarii începeau să cânte și Călușarii începeau dansul. Vâtaful îl alegea cu privirea pe cel care urma să îndeplinească rolul victimei, se apropia de el, îl privea insistent (încercare de hipnoză), jucând mereu în fața sau în jurul lui și gesticulând pentru a-l impresiona. Ritmul melodiei devenea tot mai alert, la fel și cel al jocului. În timpul acesta, cel ales era stropit cu apă din ulcică și începea și el să joace dezordonat, dând vădite semne de amețală. Când jocul ajungea la

paroxism, vătaful îl stropea cu usturoi mestecat în gură, lovea cu bățul în ulcică, până când aceasta se spărgea, iar apa „vrăjită” îl stropea pe călușar și acesta cădea, dându-se peste cap.

Pentru doborârea cu steagul, revelatoare este descrierea făcută înainte de primul război mondial de N. I. Dumitrașcu (văzută de el în localitatea Bârca) și inserată de folcloristul Tudor Pamfile în studiul Sărbătorile de vară la români: *„Când jocul este mai în toi și fiind timpul apropiat de a-l doborî, lăutarii cântă tot mai repede și mai cu aprindere. Vătaful ia steagul și toată lumea își ațintește privirea spre el. El ține steagul cam la o palmă deasupra capului călușarului care urmează să cadă. Ceilalți joacă mereu și nici nu se uită la ceea ce face vătaful. Pe cel cu pricina îl vezi din ce în ce mai abătut, galben, neliniștit, se roșește, nu se gândește la nimic, nu aude, nu vede, se întărește din ce în ce în joc, pe când ceilalți se pierd încetul cu încetul până ce aproape stau. Vătaful dă puțin câte puțin acea cârpă cu căpățâna de usturoi de capul călușarului. Acela tot mai înverșunat joacă și vătaful tot mai aproape dă steagul, până ce îi așterne cârpa pe cap. Atunci încă mai mult se întărește în joc și joacă tot mai repede, apa curgând de pe el și deodată se rostogolește și cade jos de-a binelea”*²⁸. Merită să menționăm că, în urma cercetărilor efectuate pe teren, Mihai Pop a ajuns la concluzia că, în cele mai multe cazuri, doborârea călușarului nu dura mai mult de 3 minute. Adăugăm că, atunci când călușarul era doborât, bolnavul era obligat să se ridice și să fugă. Un vătaf le-a mărturisit unor folcloriști români că „bolnavul se scula de frică”. Din cele prezentate, putem constata că vătaful deținea rolul major în ritualul „doborârii”. Conducătorul cetei, care, cu siguranță, era și cel mai inițiat dintre toți, cunoștea tehnicile hipnozei, pe care le aplica asupra celor vulnerabili, mai ușor influențabili.

Călușarul care era ales pentru a fi doborât avea rolul de mediator între viață și moarte, între uman și nonuman. Se sugera prin gestul ritualic o formă de sacrificiu, prin care, de altfel, se obținea victoria asupra spiritelor nefaste, a ielelor.

Prin urmare, în acest ritual de vindecare, sugestia a deținut un rol important, încât, deși se afirma că, în general, călușarii puteau să-i vindece

²⁸ Tudor Pamfile, Sărbătorile de vară la români, Academia Română, Socec, București, 1910

pe cei aflați în stare maladivă, totuși se vorbea despre numeroase cazuri în care cel „vindecat” se îmbolnăvise din nou. Acest aspect ne determină să considerăm că nu este vorba de vindecare propriu-zisă, precum, în cadrul medicinei populare, cea realizată, de către persoane specializate, prin descântece, ci mai degrabă de un ritual de restabilire a echilibrului, altfel spus de recuperare a oamenilor satului care fuseseră „pociți” de iele. Încheierea desfășurării obiceiului s-a făcut până în a doua jumătate a veacului trecut tot în mod ritualic. Astfel, în ultima zi, ceata Călușului mergea din nou în fiecare gospodărie din sat, unde făcea o horă în care intrau și cei ce erau prezenți. Seara avea loc desfacerea cetei, într-un spațiu situat în afara comunității, un loc ferit de privirile indiscrete ale curioșilor, pentru că nici la desfășurarea acestei secvențe nu avea voie să participe altcineva din exteriorul grupului. Călușarii rupeau prăjina în vârful căreia fusese agățat steagul și distrugeau însemnele specifice (steagul și insigna) în unele locuri, unde nu era confecționat un simbol explicit al falusului, o bucată de lemn de 30 de cm, curbată la vârf, era acoperită cu piele de iepure), după care fiecare dintre ei pleca singur în altă direcție. Odată cu terminarea timpului ritualic se anulau interdicțiile, viața comunității re intra în normal, fiind asigurată că a scăpat de agresiunea ielelor.

Acest complex obicei tradițional și-a pierdut, în timp, fundamentarea superstițioasă, a eliminat elementele magice, procedeele vrăjitoarești, fiind astăzi cunoscut în aproape întreaga lume ca un grandios spectacol popular. Întregul obicei și-a pierdut caracterul ezoteric. Gesturile de astăzi ale călușarilor nu mai țin de vrăjitorie, ci de spectacular. Din a doua jumătate a secolului al XX-lea, chiar și spectatorii au remarcat că membrii grupului de călușari se prefac atunci când „dau ochii peste cap”, potrivit unei convenții pe care o stabilesc între ei. Se pare că, odată cu depunerea jurământului, se decide ordinea doborârii călușarilor și fiecare se angajează să simuleze căderea în momentul dinainte stabilit.

Cercetătorii au constatat că îndeosebi în perioada comunistă, deci începând cu 1950, s-a produs o „dezagregare” a conținutului mitico-magic al obiceiului, căci nu s-au mai respectat cifrele simbolice, fatidice în constituirea cetei, secvența ritualică de desfacere a acesteia, interdicțiile

din zilele respective, nu toată lumea satului îi primea pe Călușari, iar unii dintre ei chiar lipseau zile întregi de la joc, fiind plecați la lucru.

Scopul actual al dansului este acela de a emoționa artistic și, în chip firesc, ceea ce aparținea ocultismului a rămas sub aripa timpului.

În obiceiul de altădată trebuie să descoperim sensurile, o anumită dimensiune a mentalității și, deci, a spiritualității românești.

Fără îndoială, prin impresionantul, unicul în felul său joc al Călușarilor, noi, românii, putem reface, privind către trecut, legătura tainică – chiar dacă astăzi a devenit atât de fragilă – cu ceea ce există dincolo de perceptibil, cu lumea miturilor.

III.3. COLINDUL LA ROMÂNI

Cele mai multe dintre obiceiurile poporului român se desfășoară la o dată fixă (de exemplu, Drăgaica, în ziua de 24 iunie, Armindenii la 1 mai) sau într-un interval de timp bine determinat (Călușul, în săptămâna Rusaliilor, colindatul, din ajunul Crăciunului până la Anul Nou sau chiar până la Bobotează).

Dintre obiceiurile cu dată fixă, cele practicate în timpul sărbătorilor de iarnă, adică din 24 decembrie până în 7 ianuarie, într-un „timp sacru”, formează o categorie deosebit de cuprinzătoare de manifestări spirituale. În forma tradițională, repertoriul obiceiurilor de Anul Nou include: colindele, urarea cu Plugușorul, urarea cu sorcova, Vasilca, jocurile cu măști, Cerbul, Capra sau Malanca, jocurile de păpuși, cântecele de stea, Căiuții sau Călușerii, teatrul popular cu tematică haiducească și cel cu tematică religioasă (Irozii, Vicleimul). Dintre acestea, în atenția noastră se află colindele, Plugușorul și Sorcova.

Colindele sunt texte poetice cu deosebite valențe estetice, a căror semnificație o constituie transmiterea mesajului de bun augur destinatarilor. Termenul colinde provine din latinescul *Calendae* (Calendele lui Ianuarie era o sărbătoare romană dedicată zeului Ianus, zeu cu două fețe, una spre trecut și alta spre viitor, zeu vestitor al noului an), care probabil are la bază verbul „*calare* (= a vesti)”.²⁹

Originea lor trebuie căutată în vremurile de demult, când, în general, un moment ce marca un început avea o încărcătură simbolică deosebită. În

²⁹ Ivan Evseev, *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale*, Editura Amacord, Timișoara, 1999

antichitate, debutul unui nou an era asociat cu cel al primăverii, deci al reînvierii naturii. Babilonienii celebrau trecerea într-un an nou la echinocții, la început toamna, apoi primăvara. Romanii sărbătoreau aceasta la 1 martie. Este posibil ca la daci să fi fost la fel, zilele Babei Dochia fiind o reminiscență a unui asemenea moment. Se știe că în anul 153 î.Hr. la Roma s-a stabilit oficial ca data de 1 ianuarie să marcheze începutul anului calendaristic, pentru că atunci erau numiți noii consuli. Data aceasta însă a oscilat până în anul 46 î.Hr., când Iulius Caesar a introdus calendarul utilizat și astăzi, 1 ianuarie fiind hotărâtă, definitiv, ca zi în care noii demnitari intrau în funcție și depuneau jurământul. Cu acel prilej se sacrificau doi tauri albi, se organizau mese festive, serbări populare.

După căderea Imperiului Roman de Apus, ziua înnoirii anului a fost rediscutată, Biserica Creștină declanșând disputa pentru a înlocui data de 1 ianuarie cu cea de 25 decembrie, presupusă a fi data nașterii lui Iisus Hristos și, deci, cea mai potrivită pentru sărbătorirea Anului Nou. Aceeași dată era celebrată ca zi a nașterii zeului Mithra, a lui Adonis, Dionysos și Osiris. Prin urmare, preluând tradiția precreeștină, Biserica a impus în 354 d.Hr. ca, cel puțin în mediul ecleziastic, 25 decembrie să marcheze Anul Nou. Cu toate acestea, mai multe popoare europene au păstrat vechea tradiție, considerând 1 martie ca zi a Anului Nou. În țările Europei de vest, abia din 1691 data de 1 ianuarie a devenit oficial zi a începerii anului, iar în spațiul românesc din 1701. Astfel, datorită schimbării datelor, în timp, obiceiurile specifice începutului unui an au suferit modificări, iar *„aspectul încărcat al manifestărilor legate în înnoirea anului, în forma pe care o cunoaștem, este rezultatul comasării a două cicluri de datini într-unul singur.”*³⁰

Ca atare, unele obiceiuri au devenit specifice zilei de 25 decembrie, altele zilei de 1 ianuarie, însă în majoritate ele se desfășoară pe întreaga perioadă de 12 zile, cât durează sărbătorile de Anul Nou.

Dorința omului de a păși cu bucurie într-un nou an, de a face urări, de a petrece cu cântece și jocuri este, deci, foarte veche și cunoscută în Europa, dar și în celelalte continente ale lumii.

³⁰ S. Fl. Marian, Sărbătorile la români, vol. II, Editura Fundației Culturale Române, București, 1994

În folclorul românesc, *„ciclul celor 12 zile care formează sărbătoare a Anului Nou - afirmă Mihai Pop - este cel mai important ciclu sărbătoresc popular tradițional, cel mai bogat și colorat prilej de manifestări folclorice.”*³¹

În forma tradițională, obiceiurile de Anul Nou cuprind: colinde de copii (pițărâi) și colinde de ceată, colinde religioase, cântece de stea, Plugușorul, Sorcova, Vasilca, jocuri cu măști (Cerbul, Turca, Brezaia, Capra sau Malanca), jocuri de păpuși, dansuri precum Călușerii, Căiuții, teatrul popular religios (Vicleimul sau Irozii), teatrul popular cu tematică haiducească.

Colindatul, adică obiceiul de a merge pe la fiecare casă pentru a exprima diverse urări, începe în seara de ajun a Crăciunului (24 decembrie) și, în unele zone, continuă până în ziua Anului Nou. La această manifestare folclorică participă copii, flăcăi organizați în cete, bărbați până la o anumită vârstă, rareori femeile, iar mai nou și fetele și băieții împreună. Ceata se organiza cu câteva săptămâni înainte, în preajma datei de 6 decembrie, astfel: colindătorii se adunau, își alegeau vătaful/judele (conducătorul), goaga (gazda grupului), ajutorul vătafului (cel care strângea banii sau darurile). Grupul de colindători își pregătea apoi repertoriul, angaja un instrumentist, iar în final împărțea darurile primite.

Este necesar să precizăm că repertoriul ales se circumscria tradiției, căci *„la concretizarea obiceiurilor, în fiecare nou context temporal puteau interveni schimbări, puteau apărea variante doar în limitele îngăduite de desfășurarea tradițională a obiceiului și de acceptarea colectivă.”*³²

În mediile tradiționale, obiceiul colindatului propriu-zis se desfășura (și încă se mai desfășoară în unele sate din Bucovina, din Moldova) după următorul „scenariu”: grupul se aduna împreună cu instrumentistul (în funcție de zonă, o persoană care știa să cânte din fluier, la vioară, la dobă, la acordeon), mergea din casă în casă, intrând în curte, unde conducătorul cetei solicita permisiunea de a cânta. Colinda se executa la fereastră, apoi grupul era primit în casă, unde interpreta colinda cea mare și, la cererea gazdei, alte două colinde. În casele în care se aflau fete la vârsta măritişului

³¹ Ivan Evseev, Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale, Editura Amacord, Timișoara, 1999

³² Mihai Pop, Călușul (Lectura unui text), în Folclor românesc, vol.II, Editura Grai și Suflet-Cultura Națională, București, 1998

se jucau câteva dansuri specifice locului. Grupul era apoi servit cu bucate tradiționale și răsplătit cu daruri sau cu bani. După ce mulțumeau gazdei, colindătorii plecau cântând sau chiuind. Același scenariu se repeta la fiecare gospodărie din sat, unde erau primiți colindătorii.

Colindatul este, de fapt, un impresionant spectacol al universului uman tradițional, de esență mitico-magică, al cărui rost era ritual și ceremonial. Printre culegerile și studiile, în care sunt inserate colinde sau în care se interpretează acest obicei se numără, ca reprezentative, Poezii populare române de G. Dem. Teodorescu, Materialuri folkloristice de Gr. Tocilescu, 303 colinde cu text și melodie de S. Drăgoi, Colindatul la români, slavi și la alte popoare de Petru Caraman, Colindele religioase la români de Al. Rosetti, Colinda românească de Monica Brătulescu.

În ceea ce privește clasificarea, în primele decenii ale secolului al XX-lea, unii folcloriști (Al. Viciu, G. Cucu) le-au împărțit în două categorii: colinde religioase și colinde sociale (cu elemente din legende, balade). La fel și Sabin Drăgoi le-a grupat în colinde de origine păgână (lumească) sau propriu-zise și colinde de stea sau colinde de origine creștină.

Majoritatea specialiștilor clasifică însă colindele – sub aspectul structurii textelor, al desfășurării și al transmițătorilor – în colinde de copii și colinde propriu-zise sau de ceată.

Colindele de copii (numiți „pițărâi” în unele locuri ale Olteniei și Transilvaniei) sunt scurte, hazlii, cuprinzând doar vestirea sărbătorii și urările de belșug. Uneori sunt amintite și darurile pe care le așteaptă de la gazde. Textul are structură fixă și este repetat la fiecare casă fără modificări:

Bună dimineța la Moș Ajun.

Într-un ceas bun.

Ne dați ori nu ne dați?

Sau plecăm supărați?

Dacă gospodarii întârziiau să-i primească, ei cântau astfel:

Am venit și noi odată

La un an cu sănătate,

Și la anul să venim

Sănătoși să vă găsim.

Ne dați, ne dați,

Ori nu ne dați?

În unele sate (de exemplu din Banat), textele erau mult mai ample:

Bună ziua lui Ajun,
Că-i mai bun-a lui Crăciun,
Că-i cu miei, cu porci,
Cu copiii după ei,
Buni sărsărai!
Dă-ne alune,
Că-s mai bune,
Dă-ne nuci,
Că-s mai dulci,
Dă-ne poame,
Că ni-i foame
Că suntem pițărâi!

Rostirea colindei era însoțită în trecut de câteva gesturi magice cu valoare de propitiere: ei loveau cu un băț numit „colindă”/„colindiță” pragul casei sau atingeau gazdele și animalele din grajd sau scormoneau în vatră cenușă. Urarea exprimată prin cuvânt și gestul care o însoțea avea o mare influență asupra ființei umane care credea căi se va întâmpla ceea ce i s-a urat. În acest sens, Petru Caraman consideră că *„acea putere de sugestie își are rădăcini adânci în îndepărtatul trecut. La omul primitiv urarea se leagă strâns cu înclinarea acestuia de a valorifica vorbirea, fenomen psihic ce-și are cauza în faptul că la el cuvântul nu e numai un semn abstract al unui obiect, ci se confundă cu obiectul însuși. De aici credința nemărginită în puterea cuvântului, care, numai fiind pronunțat, e în stare să provoace apariția obiectului sau faptului ce exprimă credința care la națiunile exotice este una din bazele sufletești ale vieții sociale. (...)”*

Urarea este dar una din elementarele forme ale magiei cuvântului. Ea are un vădit caracter social, deoarece dorința exprimată într-însa iese din cadrul individual, ea are de obiect pe alte persoane, în afară de noi, cel puțin în general înțelegem urarea ca adresată altcuiva. Pe lângă aceasta, deosebirea fundamentală dintre dorința propriu-zisă și urare este elementul energetic imperativ din cea din urmă, alimentat de credința în realizare, element care dă uitării caracterul de vrajă. Urările însă, la origine, în special acele ce aveau loc la anumite epoci consacrate din viață sau din an, cum erau de exemplu cele de la Anul nou, nu pot fi concepute ca existând

independente; ele sunt inseparabil legate de o practică exterioară cu care la un loc formează întreaga vrajă.”³³

Spre deosebire de colindele pităreilor, cele de ceată sau propriu-zise au un grad mai mare de individualizare, urătorii selectând pentru fiecare familie textele adecvate. Colindatul propriu-zis se desfășoară diferit, în funcție de zonă. De exemplu, în Transilvania se colindă de Crăciun, în Muntenia și Moldova de Crăciun și de Anul Nou sau numai de Anul Nou. Colindatul propriu-zis începe seara, în ajunul Crăciunului (Anului Nou) și se încheie în zorii zilei, în unele localități continuându-se chiar și în ziua de Crăciun. Ceata se deplasează de la o casă la alta făcând un zgomot specific și era însoțită (astăzi mai puțin) de un instrumentist care cânta neîntrerupt de la un loc al destinației la altul, pentru a semnală unde se află grupul colindătorilor. Melodia diferențiază în mod deosebit colindele de ceată de celelalte forme de urări. În afara colindelor generale și speciale, care se cântau în curte sau la fereastră, Petru Caraman distinge în studiul său un repertoriu vast de texte, ce subliniază bogata lor tematică prin care erau reliefate aspecte din viața satului, relațiile interumane, ocupațiile specifice, statutul social etc. Astfel, folcloristul distinge colinde pentru: gospodar, gospodină, flăcău, fată mare, logodiți, însurăței, văduvă, bătrâni, preot, cioban, pescar, negustor, soldat etc.

Adesea, universul uman prezentat în colinde (de exemplu, „pentru flăcău”) se situează la granița dintre real și fabulos. Actantul este un erou, un tânăr viteaz, a cărui îndeletnicire era probabil vânătoarea, căci auzind că un împărat va da jumătate din împărăție și fata de soție celui care-i va aduce un „leu legat nevătămat” pornește pentru a-și proba deosebitele calități. În unele fragmente realitatea este augmentată, iar tonalitatea este asemănătoare cu cea din basme: „Până june chibzuia,/ Leu din somn se pomenea,/ Și din gură-așa-mi grăia:/ Da tu june, ce-ai gândit/ De la mine ai venit,/ Om mirean de pe pământ?/ Eu am venit să te-ntreb/ Sau în puști să ne pușcăm,/ Sau în săbii să ne tăiem/ Sau în lupte să ne luptăm?”

În colindele „pentru fată mare” sunt descrise, tot în imagini hiperbolice ca și în cele „pentru flăcău”, calitățile alese ale tinerei aflate la vârsta căsătoriei: frumusețe, destoinicie, pricepere în a țese și a coase haine

³³ Mihai Pop, Călușul (Lectura unui text), în Folclor românesc, vol.II, Editura Grai și Suflet-Cultura Națională, București, 1998

frumoase. În unele texte ea ne este înfățișată ca fiind deosebit de frumoasă, însă săracă. Pețită de un tânăr care aparține altei clase sociale, fata îl va cuceri în timpul horei prin grația și frumusețea ei fără seamăn, care „La inimă-l săgeta”.

Colindele reliefează și îndeletniciri importante ale românilor din societatea patriarhală, precum păstoritul, vânătoria, pescuitul. Colindele ciobănești reprezintă la noi „o specie însemnată și foarte cultivată” îndeosebi în regiunile montane. Petru Caraman remarcă un aspect deosebit de interesant în acest tip de colinde, și anume că „atât la bulgari, cât și, mai ales, la români și ucraineni avem același element miraculos, foarte preferat de popor: Dumnezeu și sfinții sunt ciobani la oi.” Ținând seama de mentalitatea oamenilor din popor, de creștinismul popular, acest aspect „potențiază eficacitatea colindului, deoarece acolo unde Dumnezeu și sfinții iau parte la treburile gospodărești, nu poate fi decât noroc, spor și belșug:”

„Pe poiana cu flori dalbe

Merge-o turmă de oi albe.

- Da la oi cine sedea?

- Seda zău și Dumnezău,

Cu fluierul pe tureac

Și cu mâna pe baltag...”

Bogatul repertoriu al colindelor înregistrează, pe lângă cele laice și numeroase colinde religioase, care aparțin unei etape relativ noi „în îndelungata existență a genului.”

Creștinarea poporului român s-a realizat într-o perioadă îndelungată de timp, iar în momentul când Biserica s-a impus ca instituție, consolidată, puternică, a încercat să elimine obiceiurile „păgâne”. Denunțarea caracterului profan al colindelor de către pastorul Andreas Mathesius (sec. al XVII-lea) probează faptul că din aceste creații populare lipseau elemente care să evoce nașterea lui Iisus Hristos. De aceea, „autoritatea ecleziastică a suprapus atunci colindelor existente texte cu conținut religios.” Deci, „colindele religioase sunt expresia literară a ofensivei Bisericii împotriva fondului de colinde precreeștin.”

Acest tip de colinde de inspirație biblică și apocritică sunt situate de Pavel Ruxăndoiu „într-o zonă de tranziție”, de interferență, „într-un context cultural evoluat, între două sisteme mitice relativ diferite.”

Sursele aspectelor religioase, creștine din aceste texte sunt Biblia, Viețile sfinților, cărțile apocrife și populare, care din secolul al XVII-lea au fost tot mai mult răspândite în rândul maselor, care pe această cale, dar și prin intermediul slujbelor și predicilor din biserică, au început să cunoască miturile și legendele biblice. „Miraculosul creștin” a constituit suportul imaginației și al fanteziei creatoare a omului talentat din popor, care și prin aceste tipuri de creație și-a exprimat viziunea sa asupra lumii, asupra genezei, asupra perceperii sacrului și a coborârii transcendenței în imanență.

De regulă, structura narativă a acestor texte este mai apropiată de epic, colindătorii asumându-și rolul de mesageri ai divinității:

*„După dealul cel mai mare,
Unde soarele răsare,
Este-un mândru feredeu
Și se scaldă Dumnezeu,
Tot se scaldă
Și se-ntreabă:
Ce-i mai bun pe ist pământ?
Nu-i mai bun
Ca calul bun,
Că te duce
Și te-aduce.
Iar se scaldă
Și se-ntreabă:
Ce-i mai bun pe ist pământ?
Nu-i mai bun
Ca boul bun,
Că răstoarnă brazdă neagră
Și revarsă pâine albă.
Iar se scaldă
Și se-ntreabă:
Ce-i mai bun pe ist pământ?
Nu-i mai bun ca oaia bună,
Că ea vara te hrănește
Și iarna te încălzește.
Iar se scaldă și se-ntreabă:
Ce-i raiul pe ist pământ?
Raiul este primăvara,
Când înverzesc toți câmpii*

*Și înfrunzesc copacii,
 Și înfloresc florile
 Și-mpodobesc luncile,
 Luncile,
 Dumbrăvile
 Și toate pădurile...
 Noi umblăm și colindăm
 Pe la gazde ne-nchinăm,
 C-așa-a lăsat Dumnezeu...
 Streșină de busuioc,
 Da-v-ar Dumnezeu noroc;
 Streșină de mintă creață,
 Da-v-ar Dumnezeu viață,
 Să trăiți să-mbătrâniți,
 Ca florile să-nfloriți,
 Ca copacii să-nverziți
 Și ca ei să-mbătrâniți
 Întru mulți ani fericiți!"*

Unele dintre colindele creștine păstrează funcția de poezia de urare, iar altele au substituit-o cu funcția moralizatoare sau „festivizatoare” (de vestire a Nașterii lui Iisus).

În general, colindele religioase au fost create într-un limbaj poetic arhaic, într-un stil solemn, în acord cu funcția pe care o îndeplinesc.

III.3.1.Plugușorul.

Plugul este un simbol al fertilității pământului a cărui apariție se pare că ar fi reprezentat „o sursă mitologică și nu una pur practică”, întrucât, după cum notează L. Frobenius (Paideuma), *„cele dintâi utilizări ale plugului în agricultură au fost ceremonii, în desfășurarea cărora plugul era falusul vitei «bărbătești» care-l trăgea și care-și dăruia mamei-pământ sămânța.”*³⁴

De la acest cuvânt derivă în limba română termenul „plugușor” care denumește în cultura noastră tradițională cel mai însemnat obicei agrar. Cunoscut și sub alte denumiri ca „plugul”, „buhaiul”, Plugușorul se practică și astăzi, mai ales în Moldova, în seara de 31 decembrie și, prin urările adresate, are un evident caracter augural. El circulă și în Muntenia, Oltenia, în timp ce în Transilvania obiceiul urării cu plugul nu este cunoscut.

³⁴ Mihai Pop, Călușul(Lectura unui text), în Folclor românesc, vol.II, Editura Grai și Suflet-Cultura Națională, București, 1998

Folcloriștii consideră că acest obicei este o moștenire de la poporul roman, la bază aflându-se un străvechi rit agrar.

Ceata urătorilor poate cuprinde de la doi până la douăzeci de flăcăi sau bărbați căsătoriți de puțin timp. În zilele noastre, îndeosebi în mediul citadin, copiii urează cu Plugușorul. Obiceiul este complex, sincretic, nelimitându-se numai la urarea în versuri, ci și la prezentarea istovitoare a activității agricole. Câteodată urătorii sunt însoțiți de „mascați”. Înainte, ceata împodobeau cu panglici și cu crengi de brad un plug tras de doi sau de patru boi. În ultimele 3-4 decenii, plugul a fost înlocuit cu unul în miniatură și chiar cu unul simbolic alcătuit dintr-un băț cu două crăci care sugerează coarnele plugului. Din recuzită fac parte și un buhai (vas de lemn de formă cilindrică, acoperit într-o parte cu o piele de oaie sau capră, bine întinsă, legată cu un cerc; prin mijlocul pieii se introduce o șuviță de păr de cal; un urător ținea buhaiul, iar altul, cu degetele umezite cu apă sau borș trage șuvița de păr care produce un zgomot ce imită mugetul taurului), bice, clopoței, tălăngi. Plugușorul nu se cântă, cum se întâmplă în cazul colindelor care au melodii specifice, ci se recită, rostirea textului fiind completată de gesturi cu valențe simbolice, semnificând belșugul, bunăstarea. Un gest ritualic, în mare parte astăzi dispărut, era tragerea unei brazde la poarta sau în curtea celui căruia îi era destinată urarea și aruncarea semințelor în acel loc.

Textul Plugușorului cunoaște numeroase variante în spațiul românesc, întinderea lui fiind variabilă, de la câteva zeci până la câteva sute (300-500) de versuri. Legat de ritual, conținutul acestuia descrie secvențele activității agricole, începând cu alegerea terenului pentru cultură și încheind cu coacerea colacului și oferirea acestuia grupului de urători. Prezentarea muncii trudnice a agricultorului este presărată, de cele mai multe ori, cu situații hazlii.

Plugușorul începe, de obicei, cu versuri care atenționează gazda de sosirea grupului de urători și solicită atenția acesteia:

*„Aho, aho, copii și frați
Stați puțin și nu mânați
Lângă boi v-alăturați
Și cuvântu-mi ascultați.”*

Urmează expunerea propriu-zisă, în care actantul este „bădica Traian” sau „bădița Vasile”, „*gospodarul mitic al textului de plugușor*”,³⁵ devenit Gheorghe, într-o variantă din localitatea Moara, jud. Suceava, sau Dumnealui, în variante publicate la începutul secolului trecut în revista „Șezătoarea”, condusă de Artur Gorovei.

Elementele reale sunt împletite cu cele ale fabulosului:

*S-a sculat mai an
Bădica Traian
Ș-a încălecat
Pe-un cal
Cu numele de Graur
Cu șaua de aur
Cu frâul de mătase
Cât vița de groase
Și-n scări s-a ridicat
Peste câmpuri s-a uitat
Ca s-aleagă loc curat
De arat și semănat
Și curând s-a apucat
Câmpu neted de arat
În lungiș și-n curmeziș
S-a apucat într-o joi
C-un plug cu doisprezece
Boi boureni
În coadă codălbei
În frunte țintăței.”*

Semnificativ ni se pare faptul că, nu neapărat din motive prozodice, creatorul anonim apelează la ziua de joi pentru a marca începutul activității agricole a eroului, ci posibil, pentru că aceasta este considerată „ziua tuturor împlinirilor” și se crede că „*joia orice întreprindere se bucură de succes*”,³⁶ excepție făcând joia dinainte de Paște, care a generat apariția joimărișelor, ființe mitologice pedepsitoare.

Sunt descrise detaliat etapele muncii, ajutorul naturii, rodirea grânelor, cumpărarea oțelului, pregătirea uneltelor pentru secerat, ritmul fantastic al seceratului:

³⁵ Petru Caraman, Colindatul la români, slavi și la alte popoare, Editura Minerva, București, 1983

³⁶ Doina Ruști, Dicționar de teme și simboluri din literatura română, Editura Univers Enciclopedic, București, 2002

*„Ziua toată a lucrat
 Brazdă neagră a răsturnat
 Și prin brazdă-a semănat
 Grâu mărunț și grâu de vară
 Deie Domnu să răsară
 Mânați mări!
 Hăăi! hăăi!
 Și când lucru s-a sfârșit
 Iată mări s-a stârnit
 Un vânt mare pe pământ
 Și ploi multe după vânt
 Pământul l-au răcorit
 Și sămânța a-ncolțit
 Mânați mări!
 Hăăi! hăăi!
 La lună la săptămână
 Își umplu cu apă mâna
 Și se duce ca să vadă
 De i-a dat Dumnezeu radă
 Și de-i grâul răsărit
 Și de-i spicul aurit
 Era-n pai ca trestia
 Era-n spic cât vrabia.
 Trăian iute s-a întors
 Și din grajd pe loc a scos
 Un cal mare nezdrăvan
 Cum îi place lui Trăian
 Negru ca corbu
 Iute ca focul
 De nu-l prindea locul.
 Cu potcoave de argint
 Ce sunt spornici la fugit.
 El voios a-ncălecat
 La Tighin a apucat
 Și oțel a cumpărat
 Ca să facă seceri mari
 Pentru secerători tari
 Și să facă seceri mici
 Pentru copilași voinici
 Și altele mai mărunțele
 Cu mănunchi de floricele*

*Pentru fete tinerele
Și neveste ochițele
Mânați măi flăcăi!
Hăăi! hăăi!
S-au strâns fine și vecine
Și vreo trei babe bătrâne
Care știu rostul la pâine
Și pe câmp i-a dus
La lucru pământului
În răcoarea vântului
Apoi carele-ncărca
Și pe toate le căra
Și girezi nalte dura
În capul pământului
În jeleștea vântului.
Apoi aria-și făcea
Și din grajd mai aducea
Zece iepe tot sirepe
Și de păr că le lega
Și pe toate le mâna
Împrejurul parului
Deasupra fătarului
Iepele mereu fugeau
Funia se tot strângea
De par iute ajungea
Și grâul se treiera
Și flăcăul vântura
Și stambolul deșerta
Hamberele încărca
Și la moară apoi pleca.”*

Versurile în care moara este personificată, fiind imaginată ca o ființă ce se sperie de numărul impresionant al carelor și o ia la fugă „prin cătun”, unde este prinsă, legată și pusă la loc de morar, sunt pline de umor, avânt rolul de a crea ascultătorilor starea de bună dispoziție:

*„Însă roata cea de moară
Când văzu atâtea care
Încărcate cu povară
Puse coada pe spinare
Și plecă la lunca mare.
Lunca mare*

*Frunză n-are
 Luncă mică
 Frunza-i pică.
 Iar morarul meșter bun
 Zărea moara prin cătun
 Și-și lua cojoc nițos
 Și mi-l îmbrăca pe dos
 Și-și lua ciocanu-n brâu
 Și mai lua și un frâu
 Apoi iute alerga
 Moara cu frâul lega.
 Ș-o apuca de călcâi
 D-o pune pe căpătâi
 Și-i da cu ciocanu-n săli
 D-o așeza pe măsele
 Ia mai îndemnați flăcăi
 Hăăi! hăăi!
 El o luă de lăptoc
 Și-o da iar în vad la loc
 Și turma deasupra-n coș
 Grâul s-așază pe vatră
 Și din coș cădea sub piatră
 De sub piatră în covată
 Curgea făina curată.
 Mânați măi, hăăi! hăăi!"*

Ritualul pregătirii colacilor de către frumoasa jupâneasă „Dochiana” și împărțirea lor la ceata de urători îmbină tonul sobru cu elementele de umor:

*„Iată mândra jupâneasă
 Dochiana cea frumoasă
 C-auzea tocmai din casă
 Chiotul flăcăilor
 Scârțâitul carelor
 Și-n cămări că mergea
 Și din cui își alegea
 Sătă mare și cam deasă
 Tot cu pânza de mătășă
 Sufleca ea mâneci albe
 Ș-arata brațele albe
 Și cernea mări cernea
 Ninsoarea se așternea*

*Apoi numai plămădea
Ș-o lăsa până dospea
Apoi colaci învârtea
Pe lopată mi-i culca
Și-n cuptor mi-i arunca
Apoi iară cu lopata
Rumeniți ea îi scotea
Ș-atunci ea-mpărțea vreo cinci
La flăcării cei voinici
Și-mpărțea trei colăcei
La copiii mititei.”*

Urătura aceasta din zona Fălticenilor, jud. Suceava, se încheie, ca majoritatea variantelor Plugușorului, cu precizarea locului de unde este ceata urătorilor și cu o firească urare profilactică pentru gospodari:

*„De urat am mai ura
Dar mi-i că vom însera
Căci nu suntem de pe ici colea
Ci suntem tocmai din Buda Veche
Unde mâța streche
Iar motanul suflă-n foc
Șoarecii nu-și află loc
Într-un fund de oboroc
Ia mai îndemnați măi,
Hăăi! hăăi!
La anul și la mulți ani!”*

Observăm că nici finalul nu este lipsit de elemente particulare de umor, întâlnite, de altfel, și în teatrul popular sau în orațiile de nuntă. Ele ironizează urătorii și *„creează distanța între actul ceremonial performat și receptarea lui.”*³⁷

În urarea adresată oamenilor la pragul dintre ani, râsul îndeplinește, cum constată Constantin Eretescu, „o funcție rituală. În timpul sacru al începutului de an, când balanța dintre bine și rău este încă în mișcare, când succesul sau eșecul anului agrar nu e hotărât, orice gest care poate înclina talerul în direcția dorită este binevenit.

Râsul, ca și manifestările orgiastice din alte culturi, urmărea tocmai un asemenea scop.”

³⁷ Petru Caraman, Colindatul la români, slavi și la alte popoare, Editura Minerva, București, 1983

În perioada modernă, aluziile satirice la adresa gospodarului, ironiile privitoare la urători, pretențiile pentru răsplată adresate de urători, toate acestea au înlocuit în texte „funcția magică a râsului.”

Deși, în esență, structura Plugușorului s-a păstrat, unele elemente au fost adaptate evoluției societății, noilor funcții sociale. Așa cum ni se relevă, textul reprezintă un elogiu adresat muncii țăranului. Este descrisă o situație-model „ca semnificație generală.” Este posibil ca în vremurile de demult Plugușorul să fi avut un caracter instructiv, urmând evidențierea unor deprinderi și a unor atitudini exemplare față de muncă. Acele momente care generau râsul „erau percepute ca elemente de suplicare a divinității.”

Textul Plugușorului reliefează în planul ritualic ideea belșugului și prin magie homeopatică (imitativă) se realizează un transfer asupra celui căruia i se adresează urarea. În zilele noastre, funcția acestui obiect s-a modificat considerabil, prin evoluția sa către spectacular.

III.3.2.Sorcova.

Un alt obicei cu caracter augural este Sorcova, care „corespunde în esență obiceiului pițărăilor”³⁸, numai că este practicat, în funcție de zonă, în seara, în noaptea sau în dimineața Anului Nou. De obicei, sorcoveau și sorcovesc și acum copii cu vârsta de până la 12 ani, adunați în grupuri de doi, trei sau patru. Obiectul de recuzită indispensabil acestora este „sorcova” (cuvânt provenit din termenul bulgar „surov” = fraged, verde), adică o ramură de pom fructifer (măr, vișin, păr, gutui, zarzăr), împodobită cu hârtie creponată sau cu lână roșie și albă. În trecut, ramura era tăiată cu o lună înainte (în ziua de Sfântul Andrei) și pusă într-un vas pentru a înflori.

Faptul că Sorcova este răspândită îndeosebi în sudul țării, din Oltenia până în Dobrogea și că originea cuvântului este bulgară, i-a determinat pe unii specialiști, printre care Ovidiu Bîrlea, să considere că este vorba de un împrumut slav, mai precis, bulgăresc.

Scenariul de desfășurare a obiceiului este simplu. Copiii adunați în cete mergeau din casă în casă și în timp ce rosteau urarea atingeau gazdele cu sorcova.

³⁸ Opcit

Răsplata era aceeași ca și în cazul colindatului: colaci, mere, nuci, bani. Numeroasele texte cunoscute sunt variante ale aceluiași tip, cu minime diferențe în formularea unora dintre versuri. Textul nu este prea amplu (de obicei, cuprinde 20-30 de versuri) și este centrat pe urarea de sănătate și de belșug în noul an:

*„Sorcova
Vesela,
Să trăiți
Să-mbătrâniți,
Ca un măr,
Ca un păr,
Ca un fir
De trandafir.
Câte pietricele
Atâtea mielușele,
Câți bolovani,
Atâția cârlani;
Câte cuie sunt pe casă,
Atâția galbeni pe masă.
Câtă șindrilă pe casă,
Atâția galbeni pe masă;
Cât grâu în ogor,
Atâtea vite-n obor;
Câte paie-n bățătură,
Atâția copii în pătură;
Cât păr într-un cojoc,
Atâția copii la foc;
Câtă frunză pe umbrar,
Atâția bani în buzunar!
Câte flori sunt pe câmpie,
Atâtea iepe-n herghelie;
Câte flori sunt pe vâlcele,
Atâtea-n vară mielușele;
Câte pietre sunt pe munte,
Atâția porci, vaci, boi și găște
La dumneavoastră în curte!
La anul
Și la mulți ani!”*

Ca și în cazul celorlalte obiceiuri legate de sărbătorile de iarnă, și aici avem a face cu un ritual a cărui funcție este augurală, bazat însă pe magia

contagioasă (de contact), căci, păstrând urme ale mentalității mitice, oamenii credeau că prin atingerea cu o ramură a unui arbore li se transmite forța energetică a acelui arbore considerat sacru, „iar aceasta este stimulată de forța incantatorie a cuvântului.”³⁹

III.3.3. Drăgaica.

Un obicei cu valențe augurale, legat de viitorul tinerelor necăsătorite și de prosperitatea casei, desfășurat în ziua de 24 iunie, deci în imediata apropiere a solstițiului de vară, este Drăgaica. Pentru această sărbătoare ce încheie ciclul obiceiurilor de primăvară și de vară legate de o dată precisă, se cunosc și alte denumiri ca: sânzienele, dârdaica, regina holdelor, mireasa, împărăteasa, stăpâna surorilor. Cel dintâi care a descris obiceiul este Dimitrie Cantemir, în monografia Descrierea Moldovei. Savantul îl prezintă, conform informațiilor pe care le avea la începutul secolului al XVIII-lea, ca un joc ce se făcea de Sânziene. Fetele dintr-un sat o alegeau pe cea mai frumoasă ca drăgaică, mergeau apoi pe câmp, o împodobeau cu o cunună din spice și îi dădeau cheile hambarelor. De la câmp întregul alai se întorcea în sat, cântând și dansând. Sărbătoarea se termina cu o petrecere. Jocul a fost apoi atestat și în Muntenia și Dobrogea de răspunsurile la chestionarul lansat de Nicolae Densușianu (v. Adrian Fochi, Datini și eresuri populare de la sfârșitul secolului al XIX-lea: răspunsurile la chestionarele lui Nicolae Densușianu, 1976).

În Teleorman, una sau două fete din grup se îmbrăcau în haine bărbătești și se alegeau Drăgaica și Drăgan. Ceata avea și un steag, asemănător cu al călugărilor, împodobit cu năframe colorate, usturoi, spice de grâu. În vârf se legau florile numite sânziene și pelin, întrucât acestea confereau steagului virtuți purificatoare, apotropaice.

Din informațiile adunate de folcloriști în secolul trecut se constată că obiceiul constă în culegerea florilor de sânziene, din care se împletesc cununi. Potrivit credinței populare, plantele colectate în această zi de sărbătoare își dovedesc în mod deosebit calitățile vindecătoare și pot fi utilizate cu maxim succes în descântecele de dragoste și chiar pentru prezicerea viitorului.

³⁹ Mihai Coman, Izvoare mitice, Editura Cartea Românească, București, 1980

După Dansul Drăgaicei, deci după 24 iunie, *„apar primele semne că vara se întoarce spre iarnă: începe să scadă lungimea zilelor și să sporească nopțile, se usucă rădăcina grâului paralel cu coacerea bobului în spic, răsare pe cer constelația Găinușei (Cloșca cu Pui), florile își pierd din miros și din puterea tămăduitoare de boală, cucul încetează să mai cânte, apar licuricii în păduri, se întoarce frunza de ulm, plop și tei etc.”*⁴⁰

Acesta este motivul pentru care multe practici rituale au loc în ziua de sărbătoare a Sânzienelor, a Drăgaicei. De exemplu, tinerele aruncă pe acoperișul casei coronița. Dacă rămâne acolo este semn că se vor căsători în acel an, iar dacă aceasta cade semnul este de rău augur. De asemenea, noaptea puneau coronițele sub pernă pentru a-și visa ursitul. Florile culese și așezate în diverse locuri ale gospodăriei îndeplineau rol protector împotriva strigoilor, a moroilor.

În ceea ce privește elementul de literaritate, conferit de versuri, Ovidiu Bîrlea afirmă că ele „sunt doar un îndemn la joc”, evidențiind uneori și bogăția holdelor (într-o variantă din Dobrogea):

„Sări în sus, Drăgaică, sări!

Drăgăicuțele.

Mi-a venit vara bogată,

Cu cununi de spice coapte.

Sări în sus, Drăgaică, sus

Drăgăicuțele.

Și-mi retezări spicele,

Spicele, bogate.

Să sărim, să răsărim,

Cu mălai din rășnicioară,

Cu peștii din undicioară.”

Romulus Vulcănescu notează că fetele și băieții care vor să se căsătorească, în unele sate, se adună în seara dinaintea zilei de Sânziene, iar „băieții fac ruguri, aprind facle și se învârtesc în sensul mișcării soarelui la apus, strigând:

“du-te soare, vino lună,

Sânzienele îmbună,

să le crească floarea floare,

galbenă mirositoare,

fetele să o adune

⁴⁰ Ion Ghinoiu, Sărbători și obiceiuri românești, Editura Elion, București, 2002

*să le prindă în cunune,
să le pună la pălărie
struțuri pentru cununie.
Boabele să le răstească,
până-n toamnă să nuntească.*⁴¹

În următoarea zi, în zori, grupurile de flăcăi merg prin sate „cu struțuri de sânziene la pălărie”, acest fapt reliefând că le-a căzut coronița pe hornuri, acelor fete care îi interesează. Ei strigă în cor:

*„Du-te lună, vino soare,
Că tragem la-nsurătoare.
Cununile neursite
zac sub hornuri azvârlite.
Până-n miezi cu steagu-n frunte
trec ficiorii după slute,
c-alde alea nedirese
nu vor să fie mirese.”*

sau

*„Hai frumoaselor, ce stați,
zâne vreți să rămâneți,
că venim după pețit
până nu v-ați răzgândit.”*

sau

*„Toate slutele-s grăbite,
toate vor să se mărite
cu-alde unii dintre noi,
feciori mândri, vai de noi!
că la nuntă știm hori,
la praznice știm prânzi
și la dragoști și mai și.”*⁴²

Obiceiul care a luat denumirea de la floarea cunoscută sub numele sânziana (Oltenia, Banat, Transilvania, Maramureș, Bucovina, nordul Moldovei) și de drăgaica (sudul și centrul Moldovei, Muntenia, Dobrogea) este unul complex, sincretic și, prin formele diverse de manifestare, în funcție de zonă (împletirea cununii și aruncarea ei pe casă, umblatul cu făclia în timpul nopții, purtatul făcliilor aprinse în jurul țărinilor și al livezilor, dansul Drăgaicei pe câmpurile cu rod bogat), reliefează practici de prospectare magică a viitorului, de purificare, de fertilizare. Acestea sunt

⁴¹ Romulus Vulcănescu, Mitologie română, Editura Academiei, București, 1985

⁴² O Romulus Vulcănescu, Mitologie română, Editura Academiei, București, 1985

rămășițe mitice ale unui cult închinat de către strămoși unei zeități a vegetației, a belșugului sau unei zeități solare.

Toate aceste obiceiuri pentru care poezia este un element constituent, la care se adaugă și celelalte de peste an, în care această componentă este neînsemnată sau chiar lipsește (Călușarii, Dochia, Târgul de fete, Noaptea strigoilor, Rusaliile etc.), practicate sute de ani de oamenii din popor, probează cât de puternică este dimensiunea mitică a ființei românești.

III.4. IMAGINEA FECIOAREI MARIA ÎN COLINDA ROMÂNEASCA

În tradiția poeziei populare românești, colinda reprezintă categoria cea mai diversificată și cea mai bine reprezentată din textelor ceremoniale. Colindele religioase fac parte integrantă din spiritualitatea răsăriteană, în speță din folclorul religios românesc, constituindu-se drept mărturisiri de credință, simple și spontane, a căror continuitate și transmitere de la o generație la alta au fost garantate prin puterea riturilor. Colinda perpetuează pe calea oralității atât vechi tradiții populare cât și bogăția ideilor dogmatice cuprinse în ele, putând fi considerată ca o Evanghelie în vers popular. Mai mult *„cunoașterea colindei justifică și în același timp depășește interesul etnografic; capitol de seamă al mitologiei și mărturie a unor tradiții culturale statornice, colinda se impune deopotrivă atenției ca tezaur de limbă și ca preambul strălucit al poeziei scrise românești.”*

Originea ei nu este una păgână, chiar dacă numele provine din latinescul „Calendae” (prima zi a lunii în calendarul roman), colinda revendicându-se ca o prelungire firească și necesară a cântărilor din strănă, a imnurilor liturgice. Totuși, numai o parte a repertoriului ei – aceea ce trimite direct la faptele evocate în Evanghelii – poate fi considerat în mod riguros drept creștină. Acestea i se adaugă puternica notă personală ce reflectă spiritualitatea comunității coagulate în jurul autorului anonim, dar și rămășițe ale unor texte apocrife, care influențează colinda în primul rând prin latura lor de fabulos.

Datorită puterii sale de difuziune, creștinismul și-a diseminat „miraculosul” în solul de elemente culturale proprii fiecărui popor care l-a îmbrățișat. Rezultatul a fost apariția unor elemente folclorice în stratul creștin, joncțiune între latura sacră și cea profană a ritului evidentă în special în materialul colindelor. Colinda creștină, tipic românească, are o

dublă funcțiune: în primul rând, invocarea sacrului prin acesta act de devoțiune, iar în al doilea rând, evocarea unui timp magic ce se dorește reiterat cu fiecare sărbătoare în care colinda servește drept ceremonial. Valeriu Anania mărturisește că una dintre „bijuteriile lirice” pe care le-o datorăm „anonimilor făcători de colinde” și de a cărei frumusețe nu se poate sătura, este textul colindei ce laudă măreția serii de Crăciun, în care Fiul Sfânt s-a întrupat dintr-o Fecioară: „Mare-i seara de-astă seară,/ Dar nu-i seara de-astă seară/ Ci e seara lui Crăciun,/ Lui Crăciun celui bătrân/ Când s-a născut Fiul Sfânt,/ Fiul Sfânt pe-acest pământ.”

Versurile surprind prin jocul timpurilor. Prezentul este afirmat și apoi negat, timpul exterior se convertește în timp mitic, anulându-și scurgerea și încremenind în clipa sacră a sărbătorii. Afirmarea și negarea timpului prezent – al sărbătorii Crăciunului „de acum” – nu are rolul de a anula realitatea imediată ci, dimpotrivă, „o potențează prin reiterarea evenimentului originar”: „ Dar nu-i seara de-astă seară/ Ci e seara lui Crăciun.

Majoritatea colindelor aduc în prim-plan figura emblematică pentru Noul Testament a Maicii Domnului. Atributele ce-i aparțin exclusiv și anume „Născătoare de Dumnezeu”(Teotokos) și „Pururi Fecioară” (Aipartenos), apar înlănțuite laolaltă în special în cântecele de stea. Astfel, Maria este chemată cu apelative ca „ Prea-nevinovata”, „Curata”, „ Fecioara Maria”, „ Lumina Prea Sfântă ”, „ Precista blagoslovită” etc.

Acolo sus pe vremea- ceea repovestește, în ajunul Crăciunului – refrenul stabilește reperul temporal „ Bună seara lui Crăciun” – întâmplările din ziua în care „îngerul Gavriil ” îi aduce Mariei minunata veste. Structura cumva ambiguă a titlului, alcătuită din doi determinanți ai timpului și ai locului ce nu spun nimic cu precizie (Acolo sus pe vremea- ceea), lasă de înțeles că timpul biblic se sustrage întru totul precisei stabiliri pe o axă cronologică. „ Pe vremea- ceea” se suprapune cu timpul mitic, un timp arhaic în care omul era mai aproape de dumnezeire. „ Frumoasa Galilee” se situează ca topos „sus”, adverbul subliniind că spațiul unde se produce întâlnirea dintre Maria și înger este și el „deasupra” oricărei lumi care nu reușește să păstreze congruența cu sacrul: „Colo sus pe vremea ceea / În frumoasa Galileea/ Refer. Bună seara lui Crăciun/ O fecioară viețuia/ Ce

Maria se numea / (Refren) / Nazaret era orașul/ Unde Ea-și avea locașul/ (Refren). Îngerul învăluit în lumină (De-o lumină lucitoare / Ca lumina cea de soare) întrerupe rugăciunea Mariei cu zborul său, îi alungă teama și îi comunică hotărârea Domnului: „Și din zbor cum se opri:/ - Bucură-te, îi grăi/ (Refren)/ Nu te-nspăimânta Maria,/ Că vei naște pe Mesia/ (Refren)/ Fiu al Domnului va fi/ Și Iisus se va numi/ (Refren)”.

Cadența versurilor, simple și perfecte ca măsură, creează o muzicalitate aparte. Alternanța imperfectului - ca timp al privirii retrospective („viețuia”, „ se numea”), cu mai mult ca perfectul care adâncește și mai puternic înspre nedeterminare timpul celor istorisite („văzuse”, „ se umpluse”, „intrase”) și cu viitorul profetic din ultimele versuri („vei naște”, „va fi”, „ se va numi”) susțin ambiguitatea construcției din titlu, jocul lui „atunci” și „acum” întâlnindu-se, găsindu-și împăcarea într-un timp liturgic, al ascezei și al sărbătorii. La polul opus „ frumoasei Galileea”, loc „în sus”, se află Viflaimul „acolo-n jos”.

Valeriu Anania observă libertatea pe care și-o asumă colindele românești de a transmuta evenimentele biblice în toposul autohton: „Betleemul e „acolo jos”, pe undeva p-aici, pe-aproape, mai deval, poate fi arătat cu mâna prin fereastră”

Viflaimul este în imaginarul popular locul în care profeția nașterii lui Iisus avea să se împlinească. Prin excelență topos al înstrăinării și al umilinței, Viflaimul nu-i oferă Mariei și pruncului proaspăt venit pe lume decât ostilitatea locuitorilor săi și un minim necesar: o iesle săracă. Durerea Fecioare ce realizează sărăcia în care sosește printre oameni „pruncul de-mpărat” este copleșitoare: „ La Vifleem, acolo-n jos/ Cerul arde luminos/ Preacurata naște astăzi pe Hristos./ Naște-n ieslea boiler/ Pe-mpăratul tuturor/ Preacurata, stă și plânge-ncetișor./ N-are scutece de-nfășat/ Nici hăinuțe de-mbrăcat/ Preacurata, pentru Pruncul de-mpărat. De data aceasta timpul biblic și timpul sărbătorii (sau al sărbătoririi) se suprapun, colindătorul alinând-o pe maica îndurerată și erijându-se într-un ocrotitor și binefăcător al acesteia. „Noi” devine echivalentul lui „Eu”, persoanele aglutinând în funcție de „actorii”ce interpretează colindul:„ Nu mai plânge Maica mea/ Scutecele noi ți-om da/ Preacurată, Pruncul/ Sfânt de-i înfășa.” Adjectivul posesivul („Maica mea”), întărește convingerea că în sufletul

credincioșilor Maria nu este numai mama Mântuitorului, ci maica întregii umanități, căci în fața Tronului Ceresc, ea se roagă cu aceeași devoțiune pentru mântuirea fiecăruia. Bogăția imaginilor care o înfățișează pe Maria în ipostaza maternă precum și intimitatea pe care o creează substantivul „maică”, subliniază o disjuncție în cultul marial: majoritatea creațiilor occidentale au dezvoltat „cultul Fecioarei Maria”, exploatând ideea „imaculatei concepții”, a nașterii virginale, pe când Orientul ortodox, preferă să accentueze calitatea Mariei de a fi „Maică a Domnului”.

Să nu uităm că prima care anumit-o pe Maria „Maica Domnului” este Elisabeta, mânăta și ea de un semn divin, căci pruncul – Sfântul Ioan – a săltat în pântecele ei: „Binecuvântată ești tu între femei și binecuvântat este rodul pânteceleui tău. Și de unde mie aceasta, ca să vină la mine maica Domnului meu?”

Viflaimul este prezentat drept cetatea ostilă, ce nu-și deschide „casele bune” spre a da adăpost, sălaș „celui mai sfânt copilaș”.

De fapt, căutările zadarnice pe care le întreprinde Maria spre a găsi un loc de popas pot fi interpretate și ca o parabolă a străinului, de atunci și de acum, a necunoscutului privit cu suspiciune și ezitare, care nu-și declină identitatea și care, cel mai probabil, aduce cu sine neprevăzutul. Viflaimul nu este altceva decât acea solidaritate de grup întru ostracizarea străinului – în acest caz Maria, neprimită în nici un adăpost potrivit ci trimisă să nască în ieslea animalelor. Mustrarea nu i se aduce numai orașului în sine, ci fiecăruia care a întors spatele, a închis-o poartă în fața unei femei neajutorate! Acea lume nu era pregătită să primească minunea, nu a simțit-o și nici nu s-a bucurat de ea: „N-ai primit, tu, Viflaime/ În casele tale bune/ Să-i dai un pic de sălaș/ Celui mai sfânt copilaș./ N-ai știut, tu, Viflaime,/ Cu câtă dragoste vine/ Cea mai sfântă-ntre fecioare/ A Domnului Născătoare.” „Cea mai sfântă-ntre fecioare” devine echivalentul lui „binecuvântată între femei”, un superlativ care o distinge pe Maria între toate celelalte femei prin harul special dat trupului său, vrednic de binecuvântare și slavă.

Trebuie menționat că în colindele religioase, atributul de aipartenos – „Pururea Fecioară”, se înlanțuie armonios, în semn de înaltă devoțiune, cu „Prea-nevinovata”, „Curata”, „Lumina Prea-Sfântă”, „Precista

blagoslovită”, apelativele investite cu atâta profunzime fiind preluat mai apoi și de lirica cultă.

Viflaimului i se impută vina de a nu fi recunoscut semnele și de a se fi exclus voluntar de la o împărtășire cu sacrul. Pruncul nu a avut o casă demnă de mărirea sa cerească, nu a fost înconjurat de bogățiile ce i s-ar fi cuvenit, nici măcar de lumină. Toate întuneric a nopții și să nu știe nimic: „ Pat moale și scutece/ I-au dăruit vitele/ Lumină ai-oferi/ O stea de la răsărit/ Peștera întunecoasă/ A fost a Domnului casă/ La venirea sa în lume/ Din vina ta Viflaime.”.

Tocmai din acest motiv, de a nu pierde clipa sacră, reeditată cu fiecare sărbătoarea Crăciunului, colindătorii merg din casă în casă nu numai pentru a binecuvânta gazdele cu minunata veste ci și pentru a-i povățui să se pregătească pentru o vizită neașteptată. La modul simbolic, ospitalitatea gazdei care primește în casă colindătorii, poate fi interpretată și ca o încercare de a „rescrie” faptele, de data aceasta așa cum se cuvine, căci urătorii nu fac altceva decât să repete gestul Mariei de a căuta adăpost.

Mircea Eliade remarca faptul că pentru omul arhaic, realitatea este funcția de imitare a unui arhetip celest (în cazul colindei, „imitarea” unui eveniment biblic). Nașterea lui Iisus va fi întâmpinată cu belșug și voie bună pentru că de data aceasta credincioșii știu să recunoască și chiar așteaptă semnele premergătoare venirii Mântuitorului: „Sus, boieri, numai dormiți/ Vremea e să vă gătiți,/ Casa să v-o măturați/ Masa să v-o încărcăți./ Nu dormiți în astă noapte/ Fără, stați și privegheați / S-așteptați pe Domnul Sfânt/ Să vă vie pe pământ.”

Somnul nu mai este „portița” de eliberare prin care ființa accede la starea de increat, ci primește valențe negative devenind aproape o transă cataleptică ce înșeală și amortește simțurile. Seara de Crăciun este prin excelență un timp al vegherii, al întâlnirii cu sacralitatea. Potrivit colindei, cine adoarme este posibil să rateze „vizita” anunțată de urători și să comită străvechea greșală a locutorilor din Viflaim – aceea de a nu primi încasă o posibilă epifanie a lui Dumnezeu: „Dormi tu, doamne, ori nu dormi/ Și de dormi încă te scoală/ Ori te scoală, ori ne scoală/ Că nici noi că nu dormim/

De-aseară, de-altă seară,/ Mai vârtos din astă seară,/ Din săra Ajunului,/ Până-ntr-a Crăciunului.”

Brodând pe marginea ospitalității gazdei, mai multe colinde „de intrare în casă” dezvoltă motivul vânătorii. Depărtându-ne de bestiarul medieval cu vânători, căprioare, solștiții, acest motiv trimite nu numai spre un timp arhaic - legitimând vechimea colindei - ci și spre îndeletniciri specifice românului, ca vânătoare sau agricultura: „Sculați, boieri mari/ Florile dalbe/ Sculați voi, români plugari.”

Oprindu-ne asupra ocurenței în textele ceremoniale a refrenului „florile dalbe”, provenit din faptul că, cel mai probabil, colindătorii aveau drept „instrument” complementar urărilor un băț împodobit cu flori artificiale, de această culoare, devine semnificativ a sublinia asemănările existente între colindă, textele ceremoniale și descântec. Pe o arie etnografică extrem de largă, albul nu este numai simbolul purității absolute ci și cel al invizibilului, asociat în numeroase rânduri morții. În unele rituri de inițiere, moartea simbolică a neofitilor este indusă, reprezentată prin vopsirea acestora cu alb.

Mircea Eliade, în lucrarea sa *Istoria credințelor și ideilor religioase*, remarcă faptul că scenariul suferințelor, al morții și al învierii Materiei urma faza culorilor elementelor pe care alchimiștii le foloseau pentru a obține utopica Piatră Filozofală: negrul, albul, galbenul și roșul.

Dacă împărțirea aceste palete coincide cu cele două faze ale metamorfozei Materiei - moartea și învierea - putem constata că primei îi coincid două culori aparent antagonice: albul și negrul. Emisari ai marii vești, colindătorii găsesc porțile boierilor ferecate aceștia fiind plecați la vânătoare de căprioare. Vânătorul este exponentul unei „caste” arhetipale al cărei model se convertește în convenție și în simbol. În acest punct, fabulosul exploatat în colindă se suprapune cu cel pe care îl întâlnim în multe din basmele românești, când mândrii fii de împărat pornesc la vânătoare ca într-o aventură inițiativă. Numai că de data acesta, vânătorii sunt mai puțin norocoși - unica lor pradă este un iepuraș - iar scopul mult mai precis: ei doresc să facă din pielea lui „frumos veșmânt Domnului”: „Am plecat să colindăm/ Domn, Domn să-nălțăm/ Când boierii nu-s acasă/ Domn, Domn să-nălțăm/ C-au plecat la vânătoare/ Să vâneze căprioare./ Căprioare

n-au vânat,/ C-au vânat un iepuraș,/ Să facă din pielea lui,/ Frumos veșmânt Domnului.”

Colindătorii nu numai vestesc sau urează ci și laudă gazda prosperă. În calitatea sade „genius loci” ce-și deschide cu bunăvoință casa, marele boier este „a lui Cristosvistier”. Acest titlu ne lasă opțiunea de a-l interpreta în două feluri: fie ca „păzitor” al bunăstării pruncului, fie trimițându-ne cu gândul la „Pilda talanților”, pildă în care ni se spune că Dumnezeu își prețuiește mai mult supusul care, prin sânguință și hotărâre, își sporește avutul. Textul surprinde căminul gospodarului fără excese de amănunt, folosind numai detalii juste: „Și-ncă, și-ncă să cântăm/ Și bine să lăudăm/ Pe acest mare boier/ Alui Cristos vistier/ De-l pusă-n casă frumoasă/ Podobită cu stufoasă/ Cu ferestre vedeloase/ Cu ferestre luminoase.”

Textele colindelor sunt grăitoare îndeosebi asupra întristării Mariei care-și naște fiul într-o iesle sărăcăcioasă dând astfel cel mai mare exemplu de umilință. Sunt binevenite aici cuvintele Sfântului Augustin care ne învață că „toată puterea stă în umilință, căci mândria este fragilă. Cei umili sunt ca o stâncă; stânca pare să stea cu capul plecat, dar este de neclintit”

Întreaga ei viață, petrecută în umbra cerescului fiu este o sumă de suferințe și bucurii mărunte cu totul și cu totul umane. Căci spre deosebire de zeii și ființele fantastice de care mustesc mitologiile, născute din apă, aer sau din sânul naturii, Isus se întrupează dintr-o femeie. *„Maica Domnului devine o stare superioară nouă, este o natură îndumnezeită, dar totuși natură umană, nu una străină nouă, ci acea natură umană în care păcatul a murit”*, observa în studiul său Anca Manolache: „ Pruncul în iesle culcat/ Și Fecioara Preacurată/ Stă lângă El supărată/ Că în Viflaim oraș/ Nu și-a căpătat sălaș/ Și-a născut pe Fiul Sfânt/ În iesle, jos pe pământ.”.

Maica și pruncul nu întâmpină numai neîncrederea și mizeria cu care i-au primit locuitorii Viflaimului ci și furia criminală a unui tiran ce-și simte periclitat tronul. Aflând de la cei trei magi că profeția nașterii „ regelui Iudeilor” s-a împlinit, Irod își iese literalmente din minți și dă poruncă să fie uciși toți pruncii. Cu ton de profeție, colinda anunță că acestea sunt doar începutul suferinței și a pribegiei, culminând în cele din urmă cu trădarea lui Iuda: „ Irod, marele-mpărat,/ Foarte tar' s-a supărat/ Din vorba celor tri

crai/ S-a făcut un mare bai/ Căci și Iuda cel viclean/ S-a făcut mare dușman.”

Unele colinde amintesc, alături de personajul negativ – bogatul inospitalier – și despre un tânăr căruia i se face milă de familia ce hoinărea noaptea pe străzile pustii ale orașului și, rugat de către Iosif, le oferă adăpost într-o iesle aparținând familiei sale. Impresionează vorbele bătrânului dulgher ce-i dezvăluie necunoscutului taina și privilegiul femeii care-l însoțește, numind-o „Maica Sfântă”: „De unde veniți, drumeți?/ Tocmai de la Nazaret,/ Fie-ți milă, tânăr bun,/ Și nu ne lăsa în drum,/ Că afară-i frig și-noapte, / Maica Sfântă nu mai poate.”

Pruncul se naște fără nici un privilegiu, colinda „îndulcind” într-un fel condițiile staulului și transformându-l într-un colț bucolic. Sunt interesante toate aceste metamorfozări ale evenimentelor biblice, supuse unui proces de retușare în mentalul colectiv, un presupus resort fiind poate o ancestrală vină, purtată și transmisă de la o generație la alta. Construcțiile eliptice fac aluzie la neconcordanța dintre condiția superioară, plină de har a noului-născut, și nerecunoștința cu care îl primește o lume ce nu-și cunoaște păcatul, o lume împăcată cu ea însăși. Prezența grâului, prin simbolistica sa, prefigurează Sfânta Euharistie: „În paiele grâului/ Și-n florile fânului,/ Nu ca fiul domnilor,/ Ci-n poiata boilor.”

Asumându-și faptele biblice și totodată dându-le o notă personală, raportându-le la tradiția și spiritualitatea românească, folclorul le-a difuzat în dramatizări specifice melosului doinei, al baladei dar și al colindei. Coborât din cer spre a se închina icoanei Precistei, un înger este întrebat de către aceasta ce vești aduce pentru satul ei. Îngerul își revarsă amărăciunea într-o imprecăție, blestemând vestea dar și purtarea oamenilor care nu-i oferă nici adăpost, nici ajutor Mariei. Luarea în posesie, recunoașterea Maicii Domnului, empatia față de suferința ei este reliefată prin folosirea dativului etic, una din mărcile specifice morfologiei textului liric popular („Nimeni-n casă nu mi-o lasă ”): „Scoborât-o, scoborât/ Îngerul Domnului Sfânt/ La crucea bisericii/ La icoana Precistii./ Și icoana l-a-ntrebat:/ - Ce veste-i la noi în sat?/ - Veste rea, focu s-o ia,/ Că Maria Fecioara,/ I-a venit vremea să nască,/ Tot umblă din casă-n casă/ Nimeni-n lume nu mi-o lasă”

Edificatoare pentru modul în care creațiile folclorice interpretează și reorganizează materialul biblic, este puternica culoare locală cu care sunt impregnate aceste texte. O lectură atentă ne relevă că, cel mai adesea, drumul Mariei de la Nazaret spre Betleem este prelungit de imaginația populară pe plaiurile românești. Din aceste texte s-au inspirat majoritatea poezilor tradiționaliști, în a căror versuri se împletește filonul religios cu note autohtone. Să reamintim aici că nașterea Fecioarei, așa cum o descrie Ion Pillat, are loc nu în Galileea ci într-un sat patriarhal românesc din zona Argeșului: „N-au fost măslini, nici dafini, nici smochini.../ Pământul sfânt nu e al Galileii - / La noi e Nazaretul, Ioachim / De pe pridvor privește Râul Doamnei“.

Se realizează astfel în creațiile populare o puternică legătură între Maica Domnului și natura ce o înconjoară. Credincioșii își asumă libertatea de a pune în gura Fecioarei socotințele lor despre anumite plante sau animale care ajută sau împiedică venirea pe lume a lui Iisus. Literatura populară abundă în texte care dezvoltă acest motiv, unele circulând pe linie melodică în colinde sau cântece de stea iar altele sub forma legendelor în proză.

Așa cum remarca în studiul său istoricul Corina Turc, mentalitate aromânească a fost serios alimentată, în veacurile XVII - XIX, de motive folclorice, superstiții colinde, legende în care Fecioara Maria juca rolul de mediator între instanța divină și păcătos.

Făcând o sumară prezentare a imaginii Fecioarei în lirica populară (fie ea chiar și întrepătrunsă cu celelalte genuri literare, așa cum este cazul în colinde și în cântecele de stea), se reliefează percepția profundă, deși primară, raportarea omului simplu, omul religios, la sacru. Se înțelege de la sine că timpul genezei acestor creații populare este unul privilegiat, legat de o ontologie arhaică, ce permite o strânsă legătură între creatură și creatorul său. Odată cu nașterea Fiului și prin Maria, transcendența capătă chip, „destinatarul” rugăciunilor, posesorul absolut al mijlocirii și împlinirii rugilor este de acum bine determinat.

Horia Roman - Patapievici surprinde aceste mișcări interioare ale omului religios tradițional - ființa necoruptă de modernitate sau de propriile procese ale conștiinței, căci în procesul mântuirii rațiunea se manifestă

liberă: „Homo religio sust tradițional a trăit relația cu Dumnezeu ca pe o relație cu transcendența absolută fără chip și reprezentări (Tatăl) ori ca pe o relație cu transcendența reprezentabilă, apropiată și divină în același timp (Fiul)”.

Fără nici o îndoială, cultul Fecioarei Maria, așa cum apare el în literatura populară, este un prețios indiciu de aplecare către blândețe și smerenie a creatorului anonim.

BIBLIOGRAFIE

- ❖ Caracostea, D., Poezia tradițională română. Balada popular și doina, vol. II, Editura pentru Literatură, București, 1969.
- ❖ Cocchiara, Giuseppe, Istoria folcloristicii europene. Europa în căutare de sine, Editura Saeculum I.O., București, 2004.
- ❖ Constantinescu, Nicolae; Dobre, Alexandru, Etnografie și folclor românesc. Note de curs. Partea I. Familia științelor etnologice, Editura Fundației România de Măine, București, 2001.
- ❖ Densusianu, Ovid, Flori alese din cântecele poporului. Vieața păstorească în poezia noastră populară.
- ❖ Folclorul, cum trebuie înțeles. Graiul din Țara Hațegului, Editura pentru Literatură, București, 1966.
- ❖ Lotman, I. M., Studii de tipologie a culturii, Editura Univers, București, 1974.
- ❖ Papahagi, Tache, Mic dicționar folcloric. Spicuri folclorice și etnografice comparate, Editura Minerva, București, 1979.
- ❖ Theodorescu, Barbu; Păun, Octav, Folclor literar românesc, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1964
- ❖ Alecsandri, Vasile – Opere, vol. III, Poezii populare, text stabilit de Georgeta Rădulescu-Dulgheru, studiu introductiv, note și comentarii, variante de Gheorghe Vrabie, Editura Academiei, București, 1978.
- ❖ Constantinescu, Nicolae; Dobre, Alexandru – Etnografie și folclor românesc. Note de curs, Partea I,
- ❖ Familia științelor etnologice, Editura Fundației România de Măine, București, 2001.
- ❖ Densusianu, Ovid – Vieața păstorească în poezia noastră populară, ediție îngrijită și prefată de Marin Bucur, Editura pentru Literatură, București, 1966.
- ❖ Petriceicu-Hasdeu, Bogdan – Etymologicum Magnum Romaniae. Dicționarul limbei istorice și poporane a românilor, ediție îngrijită și studiu introductiv de Grigore Brâncuș, Editura Teora, București, 1998.
- ❖ Pop, Mihai; Ruxăndoiu, Pavel – Folclor literar românesc, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1990.

- ❖ Ruxăndoiu, Pavel – Folclorul literar în contextul culturii populare românești, Editura „Grai și Suflet - Cultura Națională”, București, 2001.
- ❖ Șăineanu, Lazăr – Basmelor române în comparațiune cu legendele antice clasice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice, ediție îngrijită de Ruxandra Niculescu, prefată de Ovidiu Bîrlea, Editura Minerva, București, 1978.
- ❖ Bîrlea, Ovidiu, Eșeu despre dansul popular românesc, Editura Cartea Românească, București, 1982
- ❖ Cantemir, Dimitrie, Descrierea Moldovei, editura Academiei, București, 1973
- ❖ Evseev, Ivan, Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale, Editura Amarcord, Timișoara, 1999
- ❖ Ghinoiu, Ion, Sărbători și obiceiuri românești, Editura Elion, București, 2002
- ❖ Pamfile, Tudor, Sărbătorile de vară la români. Studiu etnografic, Academia Română, Socec, București, 1910
- ❖ Pop, Mihai, Folclor românesc, vol.II, Editura Grai și Suflet-Cultura Națională, București, 1998
- ❖ Pop, Mihai, Obiceiuri tradiționale românești, Editura Univers, București, 1999
- ❖ Vuia, Romulus, Studii de etnografie și folclor, vol.II, Editura Minerva, București, 1981
- ❖ Vulcănescu, Romulus, Mitologie română, Editura Academiei, București, 1985

